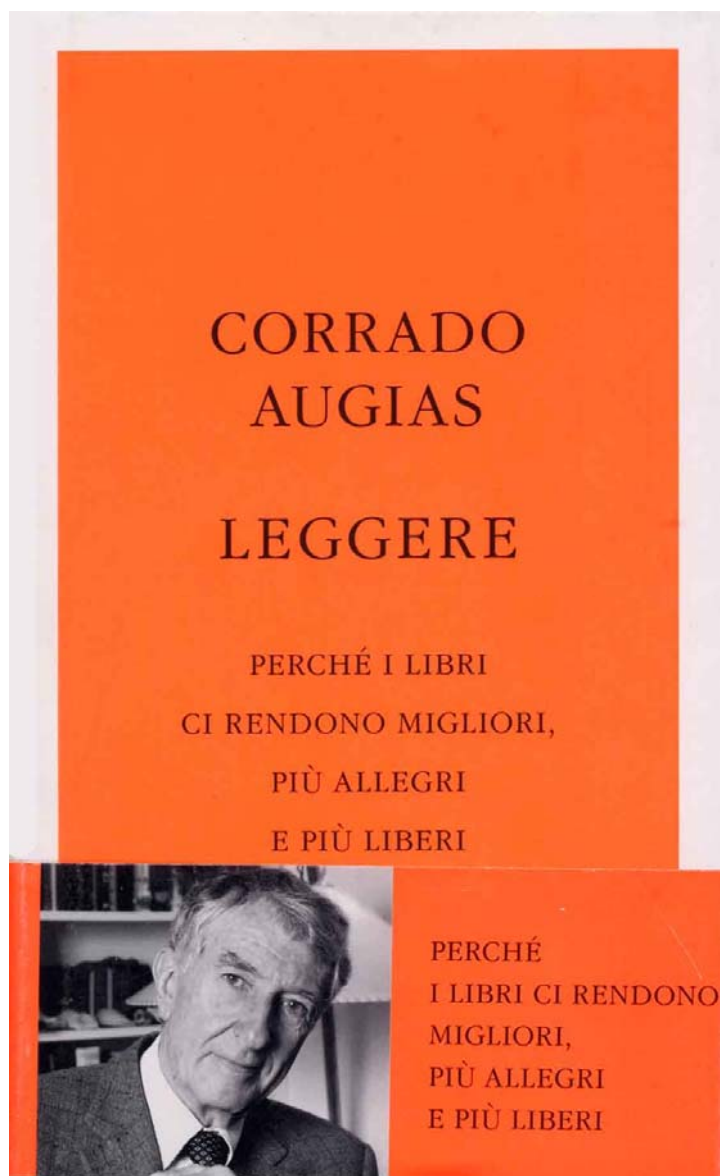


Corrado Augias

LEGGERE

Perché i libri ci rendono migliori, più allegri e più liberi



MONDADORI

www.librimondadori.it
ISBN 978-88-04-57324-1

© 2007 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano I edizione settembre 2007



Indice

I nomi delle cose.....	3
Come ho cominciato a leggere.....	10
La carta contro la pietra	21
Quando s'affaccia Eros	27
Ancora Eros: trasgressione e routine	34
Quando la lettura fa male	40
Quando la lettura fa bene	46
E per concludere.....	51

I nomi delle cose

Molti anni fa lessi una frase di Marcel Proust che mi parve subito assai bella ma, per dire la verità, anche un po' eccessiva. Era il periodo in cui, come scrive il poeta Giorgio Caproni, la vita s'avverte in modo più intenso: «Oh, altezza / mai più raggiunta dal fuoco del cuore». Le parole di Proust, allora, mi sembrarono troppo lontane da quel «fuoco del cuore». Dicevano: «Non esistono forse giorni della nostra infanzia che abbiamo vissuto intensamente quanto quelli che crediamo di aver perduto senza viverli, i giorni trascorsi in compagnia di un libro molto caro».

È passato parecchio tempo e quelle parole mi sono tornate spesso alla mente con un sapore sempre più intenso di verità. Non perché il «fuoco del cuore» abbia attenuato le sue fiamme, che sarebbe una ragione troppo biografica e un po' scontata; piuttosto, perché la lettura tende con gli anni a diventare una specie di doppio dell'esistenza, anzi, un concentrato di esistenza raramente eguagliato, per intensità, nell'ordinario scorrere delle giornate.

Ho letto molti libri, alcuni per intero, altri parzialmente. Qualcuno l'ho tralasciato dopo le prime pagine, qualche altro l'ho detestato. Con l'esperienza ho imparato, credo, a riconoscere i libri che mi piacciono, i soli che valga la pena di leggere per davvero. Diceva Franz Kafka: «Se il libro che stiamo leggendo non ci colpisce come un soffio di vento nel cranio, perché annoiarsi leggendolo? ... Un libro dev'essere l'ascia che spezza il mare ghiacciato che è dentro di noi».

A dispetto di questa mia lunga esperienza, se dovessi rispondere alla domanda del perché si legga, la ribalterei cominciando dalla domanda opposta: perché si scrive?

La risposta più semplice è quella razionale: la scrittura è la forma migliore di comunicazione, una forma, per ora, insuperata. Il mezzo è duttile, adatto alla riflessione come all'impeto, si conserva nel tempo, consente approfondimenti, richiami, citazioni altrui, sopporta qualunque indugio, purché sapiente. Insomma, quanto di meglio per diffondere informazioni, suggerire emozioni, stimolare reazioni d'ogni genere. Ma la scrittura, ecco il punto, è anche una forma artificiosa di comunicazione, diciamo pure la più innaturale: una superficie, in genere bianca, viene ricoperta di piccoli segni, in genere neri, che per convenzione hanno un certo suono e che, raggruppati in parole e poi in frasi, assumono un certo significato. Si tratta, com'è evidente, di un'attività puramente mentale, quanto di più lontano dalla naturalezza.

In quest'ottica, leggere fa parte della stessa operazione mentale: trasferendola in termini fotografici potremmo dire che si tratta del «positivo» rispetto al «negativo» della scrittura. Il bello di quei piccoli segni neri è che, scorrendoli con gli occhi (come state facendo ora), restituiscono il valore che chi li ha scritti ha inteso dar loro. Lo restituiscono in misura maggiore o minore obbedendo a una certa quantità di

parametri, alcuni dei quali tenterò d'illustrare in questa breve chiacchierata.

Nel suo *Jacques il fatalista* a un certo punto Denis Diderot fa pronunciare al suo personaggio le parole: «Ma chi sarà il padrone? Lo scrittore o il lettore?». Una prima risposta legittima è: entrambi. Alla libertà dello scrittore di mettere su carta ciò che vuole (là dove abbia la possibilità di farlo senza pericoli, beninteso) corrisponde, infatti, la libertà del lettore di interpretare come meglio crede ciò che legge. Come si usa dire, e non si tratta di una battuta, l'autore di un romanzo non è il suo miglior critico, anche se non bisogna mai dimenticare che, fra le tante cose utili alla comprensione di un testo, bisogna mettere pure ciò che Tommaso d'Aquino definiva *quem auctor intendit*, le intenzioni dell'autore.

All'inizio degli anni Sessanta Umberto Eco, autore di precoce ingegno, pubblicò un saggio dal titolo *Opera aperta*, che indicava come caratteristica dell'opera d'arte la sua «apertura interpretativa». Se si può rispondere alla domanda di Diderot sulla «proprietà» di un testo dicendo «entrambi», Eco spingeva invece la questione al suo limite, teorizzando il paradosso secondo il quale il vero padrone è in realtà l'interprete, cioè il lettore, o l'osservatore nel caso di un'opera visiva. Tutte le grandi opere d'arte, sosteneva, non solo quelle moderne, sono «aperte» a diverse possibilità di lettura, suscettibili cioè di essere interpretate nei modi più vari.

Tipico della modernità è, però, che le opere sono spesso «aperte» in maniera programmatica, dunque consapevole, fin dall'inizio voluta. Negli anni Sessanta erano in gran voga le avanguardie, e *l'Opera aperta* colse un immediato e largo successo, fu il classico cacio sui maccheroni per un movimento che cercava un suo «vangelo» e che in quelle pagine lo trovò. Per la verità, quanto a opere prodotte, quel movimento non andò poi molto più in là del «vangelo» iniziale, ma questa, come si usa dire, è un'altra storia.

Che cosa succede in realtà quando ci si lascia andare al piacere, o al dovere, della lettura? Quali meccanismi emotivi si attivano? Quali frutti se ne ricavano?

La lingua che sugliamo insieme al primo latte si chiama, non a caso, «madre»; non è infatti meno madre delle mammelle (o del biberon) dalle quali traiamo alimento. Il nostro grande umanista Leon Battista Alberti esortava le donne che hanno cura dei bambini, madri o balie, a insegnare il prima possibile l'alfabeto, anche in forma puramente visiva, associando ogni lettera al suono. La lingua è «madre» perché ci permette d'intrattenere rapporti con gli altri; ma, prima ancora, perché ci consente di pensare noi stessi come individui, di capire (chi più, chi meno) chi siamo, in definitiva di esistere in quanto esseri pensanti. Se il pollice opponibile ha messo in grado il genere umano di arrivare per evoluzione *all'Homo faber*, il linguaggio articolato, i nomi delle cose hanno permesso la comparsa dell'*Homo cogitans*.

Nella sterminata bibliografia sul linguaggio che va da Aristotele a tutti i grandi logici del Novecento, mi limito a citare l'opera di un filosofo per il quale nutro viva e crescente simpatia. Si tratta di John Locke, fondatore dell'empirismo inglese, uno dei grandi teorici del liberalismo, autore di quella *Lettera sulla tolleranza* che, insieme al saggio *Sulla libertà* di John Stuart Mill, resta quanto di meglio la cultura occidentale abbia prodotto sul tema dei diritti individuali e della convivenza civile.

Secondo Locke, le parole sono segni delle idee e poiché ogni idea è segno di una

cosa, le parole sono segni dei segni delle cose. Gioco di parole piacevole ma anche pregnante. Locke ci dice che il linguaggio, segno convenzionale delle idee, è lo strumento attraverso il quale l'uomo indica il proprio pensiero e contrassegna la realtà. Con il tempo questo strumento si è perfezionato grazie all'acquisita capacità di trasferirlo su un supporto materiale, dal rotolo di un papiro allo schermo di un computer, insomma di renderlo permanente, scrivendolo.

Per una curiosa coincidenza le idee di Locke sembrano avere un loro completamento in un testo sapienziale ebraico composto circa dodici secoli prima, il *Sefer Yezirah*. Dice il libro che Dio creò il mondo grazie a trentadue vie segrete. Dieci *sefiròt*, o cifre, e ventidue lettere. Le *sefiròt* servirono a creare le cose astratte, le lettere a dare origine a tutti gli esseri viventi. Nella tradizione ebraica, insomma, l'universo è come un libro fatto di numeri e di lettere. Chi è capace di padroneggiare la combinazione di questi segni può interpretare correttamente il mondo e addirittura suscitare alcune forme di vita. Poiché in quella tradizione non manca mai una complementare nota di humour, dice una leggenda che due dotti talmudisti riuscirono effettivamente a combinare lettere e numeri in modo così perfetto da far scaturire dal nulla un vitello, che poi mangiarono allegramente a cena.

Non voglio farla troppo lunga, questo non è un trattato cabalistico né di linguistica. Qui vorrei solo arrivare a dire in che cosa consista l'attività del leggere, come si possa profittarne, quali conseguenze possa provocare.

La lingua è una struttura logica, non a caso nel Novecento tutti i maggiori filosofi del linguaggio sono anche stati dei logici; ma la lingua è altresì un nodoso sistema emotivo, capace di suscitare sentimenti non meno di quanto sia in grado di trasmettere informazioni. Accade talvolta che il linguaggio si imbrogli da solo creando un groviglio paradossale dal quale è difficile uscire; avviene con i numeri figuriamoci se non può succedere con le lettere. Uno dei paradossi più citati, che risale addirittura all'antica Grecia, è quello contenuto nella frase «Io sto mentendo», dove ciò che affermo è vero solo se è falso. Se, infatti, sto veramente mentendo, allora quando dico «sto mentendo» affermo la verità. Un altro paradosso di minor calibro ma non meno inquietante sta nella domanda: «Che succede quando una forza irresistibile incontra un ostacolo insormontabile?». Provate a rispondere, se ne siete capaci.

Non sono solo giochetti. Il paradosso detto «del mentitore» fa vedere quali attriti possano crearsi fra significante (l'immagine acustica associata al concetto) e significato (il contenuto comunicativo di un'espressione linguistica). Nel codice simbolico che si chiama «lingua» ogni termine resta, infatti, puramente convenzionale, quale che sia la nobiltà della sua provenienza. Faccio un esempio prendendo una qualsiasi parola di uso comune come

MENTE

Cinque lettere alle quali possiamo dare almeno tre significati, a seconda di come le decliniamo: la mente, le mente, egli mente. Non male in quanto ad ambiguità.

Ma si può tentare di fare meglio prendendo un'altra parola di uso comune, però

ancora più ambigua:

SALE

Ho detto di «uso comune». Sì, ma quale? Queste quattro lettere, isolate da un contesto al quale riferirle, perdono di significato, ovvero hanno una tale quantità di possibili significati da non averne più alcuno. Solo per limitarmi alla lingua italiana posso interpretare «sale» in tre modi diversi: il sale, le sale, egli sale. Ma in inglese *sale* sta per «svendita», in francese per «sporco». Dunque, cinque significati possibili, niente male per una banale paroletta di sole quattro lettere.

Sempre per divertimento faccio un altro esempio. Leggete questa breve frase composta di trentuno lettere e dite in quale situazione la potremmo trovare:

HO CHIUSO LA PORTIERA DELLA MACCHINA

Un'azione banale: un signore ha parcheggiato l'auto e quando la moglie gli chiede se l'ha chiusa, perché dentro c'è un pacchetto, risponde: «Sì, ho chiuso la portiera della macchina».

Se adesso cambio una sola delle trentuno lettere, l'intero significato cambia sotto i nostri occhi:

HO CHIUSO LA PORTIERA NELLA MACCHINA

Non è più il tranquillo signore di prima, ora abbiamo di fronte un rapinatore che, alla concitata domanda del complice: «Siamo sicuri che nessuno ci segua?», risponde con la frase che abbiamo appena letto. Una «d» trasformata in «n» ci porta di colpo in un'atmosfera tutta diversa.

Potrei ovviamente continuare con i giochi, invece mi fermo, perché credo che l'assunto sia chiaro: la lingua è una geniale convenzione, le parole significano qualcosa solo perché siamo tutti d'accordo che ciò debbano significare. È possibile che quelle parole arrivino a noi da molto lontano, nel tempo e nello spazio, per esempio dalla Mesopotamia preistorica, attraverso complessi passaggi etimologici. Questo, però, ha importanza solo per i filologi; le persone normali giustamente non se ne curano, prendono un termine e lo usano per ciò che vale al momento.

Faccio anche qui un solo esempio, scegliendo una parola banale: «anello». Chi mai pensa che «anello» viene dal latino *anulus*, diminutivo di *anus*, cioè «ano»? E che dunque l'anello, in forza di etimologia, potremmo benissimo chiamarlo «culetto»? Convenzioni, appunto, le quali spiegano perché la lettura sia comunque un'attività impegnativa e, proprio perché «simbolica», completamente diversa dall'azione del guardare non i simboli delle cose, ma le cose in sé.

In epoche lontane, quando l'analfabetismo era molto più diffuso di oggi, il massimo strumento di divulgazione delle Sacre Scritture presso le plebi illetterate erano le vetrate delle cattedrali. Così, fra l'altro, si spiega la predominanza dei rossi e dei blu in quei manufatti, spesso pregevolissimi. Le scene dovevano impressionare

anche visivamente chi le fissava dal basso della navata. Attraversate dai raggi del sole, la capanna della natività, il bue e l'asino, il miracolo di Cana, la via del Calvario, la morte sulla croce, la gloria della resurrezione dovevano imprimersi nella mente dell'osservatore anche per la vivacità coloristica della rappresentazione. La Bibbia conteneva il racconto di quegli eventi trasformato in parole, cioè in simboli, le vetrate lo offrivano con la resa immediata della visione diretta.

Lo stesso meccanismo si ripete oggi nel confronto fra pagina scritta e schermo televisivo. Il resoconto scritto di un fatto di cronaca, affidato alla mano del giornalista, riferisce simbolicamente l'evento. La ripresa diretta dello stesso fatto, per artificiosa che possa essere (penso all'inevitabile «montaggio» o a certe «gabole» politiche), offre la visione dei luoghi, dei volti quali effettivamente sono, fa udire le parole veramente dette. Le conseguenze di questa diversità sono, oggi come allora, notevoli. Non c'è pagina scritta, per elementare che sia, che non richieda da parte del lettore l'esercizio vigile della sua attenzione. Solo così è possibile decifrare lettere, parole, frasi per trasformarle in concetti, idee, emozioni.

Il resoconto del medesimo fatto, per drammatico che sia, comunicato non con un articolo di giornale bensì dallo schermo di un televisore, può essere seguito anche in una condizione attenuata della coscienza, in uno stato di semisopore. Non importa di che cosa si tratti, un terremoto in una città lontana o le fluttuazioni della borsa, una scena di passione in uno sceneggiato o un comizio elettorale, tutto quello che passa attraverso la tv rischia continuamente di essere ridotto alla dimensione della tv. Come disse quarant'anni fa il sociologo Marshall McLuhan cogliendo il nocciolo del problema, quando si tratta di televisione «il mezzo è il messaggio». Più del fatto in sé conta, cioè, che sia la televisione a trasmetterlo.

Con un'ulteriore conseguenza: un messaggio televisivo, assorbito quasi passivamente, comporta anche il rischio che le affermazioni, le battute, le scene, le immagini entrino dentro di noi in modo quasi inavvertito e vadano, con l'andare del tempo, a sedimentare quasi un supplemento di personalità, un lento convincimento che crederemo di avere elaborato autonomamente. È un meccanismo ben noto sia agli strateghi della pubblicità sia ai manipolatori più abili del pensiero politico.

Leggere e guardare, dunque, sono solo all'apparenza due attività uguali. Uguale, in realtà, è l'organo attraverso il quale le esercitiamo, cioè la vista; tutto il resto è profondamente diverso e non soltanto nel senso che ho appena detto. Vorrei almeno accennare a un'altra caratteristica peculiare alle due azioni.

Poniamo che si voglia raccontare una celeberrima scena: Giulio Cesare, seduto sul suo scranno assiste ai giochi chiamati «lupercali». A un certo punto Antonio, suo fedele, gli si avvicina e gli porge la corona regale, che Cesare rifiuta. Volendo descrivere questo momento io scrittore potrei cavarmela così: «Antonio si avvicinò a Cesare offrendogli ripetutamente la corona; Cesare per ben tre volte la rifiutò». Poche parole che danno l'essenziale dell'azione e lasciano il resto, che è molto, quasi tutto, all'immaginazione del lettore.

Se, invece, dovessi rappresentare l'episodio in uno sceneggiato o in un film, sarebbe per me giocoforza aggiungere una quantità di «informazioni» accessorie: Cesare siede maestosamente al centro della scena ricoperto dalla toga purpurea. Ma il

gesto con cui rifiuta l'offerta del fido Antonio come sarà: deciso? irritato? molle? tentennante? Tradisce forse la tentazione di accettare? O, al contrario, è un gesto che taglia corto? E Antonio, come dovrò rappresentarlo? Nelle gare dei lupercali si correva nudi con solo una sottile fascia di cuoio intorno alla vita, le membra unte d'olio. Rappresenterò, dunque, Antonio nudo? Ancora affannato dalla corsa? Oppure ha avuto, per così dire, il tempo di cambiarsi e ha indossato una qualche veste? Eccetera.

Ciò che voglio dire è che la lettura non solo richiede un diverso atteggiamento mentale, ma è uno strumento di comunicazione completamente differente dall'osservazione diretta. La domanda di Diderot, chi sia in ultima analisi il padrone, da questo punto di vista ammette soltanto la risposta di Umberto Eco: padrone è il lettore.

Quando, adolescente, lessi per la prima volta *Guerra e pace*, mi innamorai perdutamente di Natasha Rostova, come credo sia accaduto a molti. Natasha nell'abito viola con il quale è andata a messa, con lo sgargiante abito giallo mentre corre attraverso i campi, ignara e consapevole nello stesso tempo dell'attrazione che sa esercitare sugli uomini, innocente e maliziosa:

La fanciulla, molto vivace, aveva occhi neri, bocca larga, naso grazioso, spalle gracili, nude, che si sollevavano dal corpetto per la corsa rapida, riccioli neri rialzati, braccia magre e nude, calzoncini con trine, che cadevano sulle gambe, e i piedi nudi calzati di scarpe scollate; ella era in quell'età in cui la giovinetta non è più una fanciulla, e la fanciulla non è ancora una giovinetta.

Così Tolstoj. Quando vidi il film che ne aveva tratto King Vidor, dove il ruolo di Natasha è affidato a Audrey Hepburn, rimasi deluso. La Hepburn è stata un'attrice meravigliosa ed era di certo la più indicata per quella parte. Io, però, Natasha l'avevo immaginata diversamente, forse meno bella, più simile, credo, a una bambina di cui mi ero innamorato in quinta elementare. La fantasia funziona così e le numerose lacune che una descrizione scritta comporta aiutano ad alimentarla.

Del resto succede continuamente che le immagini semifantastiche stimulate dalla lettura risultino più pregnanti di quelle della realtà. Jean-Paul Sartre nel suo *Le parole* ricorda di avere scoperto fauna e flora nelle pagine dell'*Encyclopédie Larousse*. Quando poi vide le stesse cose quali realmente erano al parigino Jardin des Plantes, gli parve che «le scimmie dello zoo erano meno scimmie, la gente nei giardini del Lussemburgo meno gente. Come Platone passai dalla conoscenza ai suoi oggetti, ma fu nei libri che incontrai l'universo».

Il nostro Giacomo Leopardi nello *Zibaldone* aveva annotato, molto prima di Sartre, qualcosa di simile:

La lettura per l'arte dello scrivere è come l'esperienza per l'arte di viver nel mondo, e di conoscer gli uomini e le cose. Distendete e applicate questa osservazione, specialmente a quello che è avvenuto a voi stessi nello studio della lingua e dello stile, e vedrete che la lettura ha prodotto in voi lo stesso effetto dell'esperienza rispetto al mondo.

Torna in certo modo l'idea sulla quale è costruito il *Sefer Yezirah* ovvero, per dirla in modo meno impegnativo con Stéphane Mallarmé, «il mondo è fatto per finire in un bel libro». O no? Vedremo anche questo, se si avrà la pazienza necessaria ad arrivare in fondo a queste pagine.

Come ho cominciato a leggere

Credo di ricordare perfettamente la mattina in cui da mediocre alunno di ginnasio diventai uno studente interessato a ciò che leggevo. Non ho detto un alunno pessimo, un somarone, ho detto mediocre, uno qualunque. E non ho detto che quello studente diventò di colpo il primo della classe. Divenne solo un allievo interessato, avendo scoperto che nelle pagine dei libri che si studiano a scuola si nascondono, se non proprio il mondo o la vita, quanto meno le immagini di ciò che sentiamo adatto a noi, dunque capace di appassionarci.

Quella mattina, una come tante, con i primi mosconi primaverili che ronzavano contro i vetri, il professore d'italiano (si chiamava Duranti) lesse ad alta voce e, mi parve, con emozione, una parte dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo. Era un professore curioso - oggi lo definiremmo uno stravagante - con certi occhietti tondi cerchiati di metallo che gli invidiavo molto. S'infiammava parlando di Machiavelli e di Leopardi, tentava di farci capire il compito civile e morale dell'opera d'arte, citava Francesco De Sanctis, per esempio su Machiavelli.

Il Machiavelli è la coscienza e il pensiero del secolo, la società che guarda in sé e s'interroga e si conosce; è la negazione più profonda del medio evo, e insieme l'affermazione più chiara dei nuovi tempi... la nuova civiltà italiana è una reazione contro il misticismo e l'esagerato spiritualismo religioso ... una tendenza a considerare l'uomo e la natura in sé stessi ... un andar più dappresso al reale ed alla esperienza, dato bando a tutte le nebbie teologiche e scolastiche, che parvero astrazioni. Il pensiero o la coscienza di questo mondo nuovo e in quello che negava e in quello che affermava è il Machiavelli.

Si può capire perché questa visione poderosa sia piaciuta a don Benedetto Croce per poi essere ripresa da Antonio Gramsci, due grandi del pensiero italiano oggi purtroppo trascurati. Chissà se De Sanctis viene ancora letto nei licei, se ancora si ragiona sul suo tentativo di raccontare la letteratura mettendo bene in chiaro che chi scrive, sia esso narratore o saggista, lo fa immerso in un contesto dal quale gli è impossibile evadere, perché ogni essere umano, per geniale che sia, è in primo luogo una creatura del suo tempo.

Ma stavo parlando dei *Sepolcri*. Il professore, dunque, attaccò: «All'ombra dei cipressi e dentro l'urne...» e la vaga noia di quella mattina di colpo si sciolse. I versi trasmettevano sentimenti che mi parevano bellissimi, immagini forti, indimenticabili, da film dell'orrore: la cagna derelitta che raspa fra «le macerie e i bronchi», che s'aggira raminga tra le fosse ululando famelica o anche l'upupa (uccello, ci disse, che di notturno ha solo il nome), colta nell'atto di uscir da un teschio «ove fuggia la luna» e «svolazzar su per le croci / sparse per la funerea campagna».

Quelle immagini, credo d'averlo già saputo allora, erano destinate a imprimersi nella mia mente proprio per il lugubre manierismo romantico che le riempiva. Mi lasciavi prendere dai versi: le urne confortate dal pianto dei superstiti, l'albero odoroso che spande la sua amichevole ombra sulle ceneri, la preghiera di una donna innamorata, la «bella d'erbe famiglia e d'animali» e la perfetta sintesi che, in tre soli versi, Foscolo riesce a fare del *Principe* di Machiavelli: «Temprando lo scettro a' regnatori / gli allor ne sfronda ed alle genti svela / di che lacrime grondi e di che sangue».

Insomma, tutte le immagini che qualunque liceale ricorda, ma per me importanti forse perché venivano a sollecitare una personale predisposizione per quei temi. In anni precedenti, credo in prima o seconda media, avevo composto un racconto, andato fortunatamente perduto, di cui ricordo solo il titolo, *La spada insanguinata*. Era scritto a mano su un quaderno dalla copertina nera e lucida, si trattava di qualcosa a metà fra il romanzo gotico e il thriller, anche se allora nulla sapevo di generi letterari e il termine «thriller» non era ancora in uso in Italia. Erano pagine piene di morti e feriti, di porte che si aprivano cigolando, di apparizioni misteriose, di sotterranei, di trabocchetti.

Qualcuno, forse mio padre, mi aveva portato, bambino, a vedere Castel Sant'Angelo. La sola cosa che ricordo di quella prima visita è il trabocchetto che si apre a un certo punto della rampa elicoidale attraverso la quale si accede ai piani superiori. Quando i papi volevano eliminare qualcuno, disse la guida, lo facevano passare, da solo, su quell'infido pavimento. Veniva azionata una leva, la botola si spalancava e lo sventurato cadeva, dopo parecchi metri, in una cella sottostante, dove restava ad agonizzare lentamente morendo per le ferite e per l'inedia. Per molto tempo quella fu la più vivida immagine che conservai del Rinascimento italiano.

Quanto al romanzo gotico, lessi anni dopo *Il castello di Otranto* di Horace Walpole, considerato il capostipite di quel genere narrativo. Di colpo mi resi conto che, senza conoscerlo, m'ero incamminato, chissà perché, lungo gli stessi sentieri. Forse la guerra, l'infanzia in una Roma occupata dai nazisti, mio padre membro di una banda partigiana, fuggiasco; certe notti lo vedevo comparire d'improvviso a casa, pallido, la barba lunga, lo sguardo stralunato.

Ho ricordato il lontano episodio dei *Sepolcri* perché ancora oggi credo che l'amore per la lettura, attività, come ho detto, profondamente innaturale, scaturisca da un gesto di seduzione o, altrimenti, dalla scoperta di una singolare coincidenza fra la pagina che si sta leggendo e lo stato d'animo di chi legge in quel particolare momento.

Io venni sedotto dal mio professore d'italiano, che sia benedetto; altri possono esserlo da un amico, da un partner, da un film perfino, più raramente da un genitore. Dico più raramente perché il padre o la madre che impongono la lettura ai figli quasi mai risultano convincenti dal punto di vista della «seduzione». Più facile che il loro suggerimento vada a confondersi con le noiose incombenze che in genere i genitori infliggono ai figli, ovviamente per il loro bene.

Diverso è quando i genitori riescono a essere d'esempio, intendo un esempio muto, implicito, non dichiarato, un comportamento che rientri nell'ordine naturale delle

giornate. In una famiglia dove la sera, invece di cadere in trance davanti al televisore (magari ognuno chiuso nella propria stanza), c'è chi legge o parla o racconta un episodio, evoca un fatto, commenta un film o lo stesso spettacolo che si sta guardando in tv, diventa più facile che i giovani assorbano lo stimolo e sentano la tentazione di fare lo stesso degli adulti, a dispetto di qualunque playstation.

Il che mi porta a un'altra brevissima digressione sulla celeberrima questione della «cultura» in tv. Di tanto in tanto ci si chiede e mi chiedono: che cosa vuol dire? come si fa cultura in tv? Naturalmente, si fa cultura in tv facendo cultura, occupandosi cioè di quegli argomenti che di rado «entrano» nel circuito televisivo: la scienza, la filosofia, la matematica, la medicina, la letteratura, il teatro, l'opera lirica e via dicendo, temi ormai demandati più ai programmi della tv satellitare che di quella terrestre.

C'è, però, un altro modo di fare «cultura» in tv ed è mostrare che la lettura o l'esercizio dell'intelletto o una conversazione di quelle dette «d'aspetto», che servono cioè di preambolo a una certa scena, possono girare intorno ad argomenti un po' meno triti del consueto cicaleccio.

Ed esiste un modo ancora più semplice: fare dei bei programmi. Balletti che siano balletti e non quattro povere ragazze che mostrano le gambe e il resto, varietà che siano varietà e non una sequela di scempiaggini, sceneggiati che abbiano la dignità degli sceneggiati d'una volta, quando la televisione era fatta per mandare in onda dei bei programmi e non solo per vendere la pubblicità. Non so se sia un caso o una conseguenza del boom degli anni Sessanta, ma il fatto è che quando la Rai faceva televisione come monopolista, mantenendo al più alto livello europeo la sua programmazione, la vendita dei libri conobbe per la prima volta nel dopoguerra una decisa impennata. La digressione, come si vede, è connessa al tema di questa chiacchierata.

Le mie prime letture sono state quelle consuete: *Pinocchio* ovviamente, poi Salgari, *L'isola del tesoro*, *Robinson Crusoe*, *I ragazzi della via Pal*, *Il giornalino di Gian Burrasca*; la solita routine fra infanzia e adolescenza con i classici della Scala d'Oro e le edizioni Salani. In un secondo tempo vennero Eugène Sue, maestro del feuilleton, e Edgar Wallace, signore del giallo d'azione. Pochi anni fa ho provato a rileggere il suo *L'uomo del mistero* e mi sono reso conto delle imbarazzanti suture (nonché delle numerose contraddizioni) fra un episodio e l'altro, corrispondenti evidentemente alle diverse giornate di lavoro nonché alla quantità di alcol ingerito dall'autore. A tredici anni, però, a certi dettagli non si bada.

Non sono certo di aver capito tutto ciò che leggevo, anzi, se devo essere sincero, sono sicuro del contrario: capivo poco, mi immergevo nelle avventure dei protagonisti con tutto me stesso, contava l'avventura, il carattere dei personaggi anche se tagliato con l'accetta, il resto non sembrava così importante; mi ci sono voluti anni per arrivare ad assaporare quello che si chiama stile.

Dopo Salgari, soprattutto il Salgari indiano (ai pellerossa e al selvaggio West provvedeva Buffalo Bill), venne l'infatuazione per *I tre moschettieri* dove, alle avventure, agli agguati, ai duelli all'alba dietro il convento delle carmelitane scalze, venne ad aggiungersi la seducente presenza di Milady. La scena in cui, strappato

l'abito, si scopre che l'inquietante creatura ha impresso a fuoco sulla spalla il giglio rosso delle prostitute mi fece assaporare tutta la conturbante dolcezza del male.

Quando andai a Parigi per la prima volta (in autostop, dopo la maturità) mi affannai a cercare intorno a place Saint-Sulpice i luoghi del mio amore: rue Férou, rue du Vieux Colombier, rue des Fossoyeurs (via dei Becchini), dov'era l'immaginaria abitazione di D'Artagnan e che oggi si chiama rue Servandoni, perché il cimitero che sorgeva al posto della piazza è stato rimosso e la strada ha preso il nome dall'architetto e pittore settecentesco Giovanni Niccolò Servandoni che a Saint-Sulpice ha impresso, disegnandone la facciata, un aspetto teatrale, operistico, quasi più da palazzo rinascimentale che da chiesa.

Subito dopo venne la stagione dei grandi gialli: Conan Doyle fu un traguardo, ma il vero amore scoppiò con Raymond Chandler. Nel 2005 la Mondadori ha pubblicato un Meridiano tutto dedicato a Chandler (curato da Stefano Tani), che metto fra i titoli di merito della casa editrice. M'innamorai della figura di Philip Marlowe, protagonista dei suoi romanzi, e quando lessi le parole che gli dedicò Oreste Del Buono nel 1962 nella prefazione alla *Semplice arte del delitto*, capii meglio perché:

La simpatia suscitata da Philip Marlowe sa di tenerezza e ammirazione, insieme, di rimpianto e compassione. Tenerezza perché è l'amico che tutti si vorrebbe possedere, ammirazione perché è l'eroe che tutti si vorrebbe essere, rimpianto perché è l'uomo ideale che tutti sappiamo non poter esistere, compassione perché, se per qualche scherzo del destino potesse esistere, sarebbe il più a mal-partito, il più bistrattato, beffato, preso in giro da tutti, noi compresi. L'investigatore privato Philip Marlowe, infatti, ci viene presentato come un uomo onesto.

Non solo Marlowe è un uomo onesto, ma il teatro delle sue azioni è una California dove la legge del denaro impone corruzione e brutalità. Un idealista in guerra contro una società corrotta non è certo una novità. Marlowe, però, ha di peculiare il fatto di non essere una figurina ritagliata nel cartone, è un uomo vero di cui sappiamo tutto: è alto poco più di un metro e ottanta, pesa novantatré chili, ha capelli castano scuri e occhi marroni, fuma qualsiasi marca di sigarette (senza filtro), beve qualsiasi tipo di liquore che non sia dolce, veste bene anche se non ha molto denaro da spendere per l'abbigliamento, in qualche romanzo ha detto di avere trentotto anni, poi ha smesso di rivelare l'età.

Il suo più noto interprete cinematografico è stato Humphrey Bogart, protagonista, insieme a Lau-ren Bacali, della versione del *Grande sonno* girata nel 1946 per la regia di Howard Hawks. Bogart era già assurto nell'immaginario a eroe-culto fin dai tempi di *Casablanca* (1942) con Ingrid Berg-man, ancora oggi per la mia generazione una coppia di attori ideali. Al contrario, però, di quanto m'era accaduto con Natasha Rostova - Audrey Hepburn, l'idea di Bogart-Marlowe mi piacque molto. Cosicché rimasi assai male quando lessi che Chandler in persona non riteneva Bogart molto adatto per il ruolo, preferendogli Cary Grant.

La verità è che lo scrittore, snob per definizione e inglese per educazione e vocazione (ma era nato a Chicago nel 1888), amava molto l'eleganza *British* del raffinato Cary Grant, ritenendola più adatta a suggerire il continuo spaesamento di un

detective beneducato e leale nella giungla di una città come Los Angeles, violenta, corrotta e volgare. Ancora oggi, comunque, se dovessi consigliare a un incerto lettore uno fra i possibili strumenti capaci d'indurre un sicuro amore per la lettura, citerei senza esitazione i romanzi di Chandler.

Mi sono inoltrato, quasi senza avvedermene, lungo il tortuoso sentiero del romanzo poliziesco o giallo. Ho una certa inclinazione per quel tipo di narrativa e potrei anche riempire il resto di queste pagine divagando sul tema. Ovviamente non lo farò, ma qualche cosa in più devo aggiungere e non solo perché amo questo genere narrativo, piuttosto per il fatto che il romanzo poliziesco offre numerosi buoni esempi di che cosa voglia dire trovarsi a metà strada fra invenzione letteraria e durezza della cronaca, fra divagazione, sogno, fantasia e realtà.

Qualche pagina fa ho citato la frase di Stéphane Mallarmé: «Il mondo è fatto per finire in un bel libro». Posso citare un'altra sentenza di significato opposto, pronunciata da Franz Kafka, che un giorno, conversando con un amico, disse: «Un libro non può sostituire il mondo. Un uomo, per esempio, non può approfondire le proprie esperienze attraverso la personalità di un altro. È questo il rapporto fra il mondo e i libri». Chi dei due è nel giusto? Credo entrambi. Kafka aveva ragione perché di qualunque cosa parli nei suoi romanzi, parla in realtà solo di se stesso, racconta il mondo per raccontarsi, descrive, per esempio, un'America che non ha mai visto, un puro portato della sua immaginazione.

Dunque, il grande praghese ha ragione ad affermare che fra un libro e il mondo non c'è sostituzione possibile. Quando però leggo in *Delitto e castigo* la descrizione dell'assassinio, che cosa devo pensare? Rivediamo insieme queste poche righe, che rappresentano l'apice criminale del romanzo di Dostoevskij. Il protagonista Raskòl'nikov uccide per motivi abietti la vecchia Aléna Ivànovna:

La vecchia era come sempre a capo scoperto. I capelli chiari e brizzolati di lei, unticci, che secondo la sua abitudine portava cosparsi di grasso, erano legati in una sorta di treccina a coda di topo, e raccolti con un frammento di pettinino di corno, che le sporgeva sulla nuca. Il colpo la colse proprio in cima alla testa, anche a causa della bassa statura di lei. La vecchia si lasciò sfuggire un grido, ma molto debole, e all'improvviso s'accasciò al suolo, anche se fece in tempo a sollevare entrambe le braccia verso la testa. ... A quel punto, con tutte le sue forze, egli le assestò un secondo colpo, e poi un altro, tutti di piatto, e tutti sulla sommità del capo. Il sangue cominciò a zampillare come da un bicchiere rovesciato, e il corpo si rovesciò sulla schiena. Egli arretrò, lasciò che cadesse e subito si buttò verso il volto di lei; era già morta. Gli occhi erano sbarrati, sul punto di schizzar fuori dalle orbite, mentre la fronte e tutta la faccia erano raggrinzite e stravolte da uno spasimo.

Poco, molto poco, differenzia la scena immaginata da Dostoevskij da una buona ricostruzione di cronaca nera. Quando si raccontano certe cose, le possibilità di variare stilisticamente sono minime e perfino la genialità dello scrittore russo si deve arrendere di fronte alla necessità di dover riferire certi dettagli: «Il colpo la colse proprio in cima alla testa...», «all'improvviso s'accasciò al suolo...» eccetera. Sono proprio queste necessità di «servizio» che confinano la maggior parte della narrativa

poliziesca al livello che i tedeschi chiamano *Trivialliteratur*, cioè letteratura media.

Aveva ragione Kafka a dire che non c'è modo di ridurre il mondo in una pagina, ma aveva ragione solo dal suo punto di vista, perché Raymond Chandler è riuscito, al contrario, a concentrare nel suo protagonista Marlowe l'essenza di quello che erano allora (e certamente sono oggi) la California e l'America: la durezza dei gangster, la febbre del denaro, la corruzione delle menti prima di quella del portafogli.

Si tratta, appunto, di atmosfere, di sfondi; si tratta di inquadrare una società, un clima, certe tipologie umane. Un delitto, invece, resta, preso in sé e per sé, solo un delitto: alzare un'arma e colpire, l'eterno gesto di Caino, immutato nei secoli, immutabile nella descrizione. Ho amato molto Conan Doyle e il suo immortale Sherlock Holmes, ma quale maggior grado di verità, quanto più «mondo» ho trovato nelle pagine dei polizieschi americani. Nell'attraversare l'Atlantico il romanzo giallo ha trovato la sua consistenza reale, ha acquistato una dimensione che non aveva nelle prove di Conan Doyle, tanto meno, sia detto con il massimo rispetto, in quelle di Agatha Christie.

Per contro, la narrazione di un delitto, il modo e le ragioni per le quali viene commesso sono spesso un eccellente strumento per cercare di capire che cosa una società sia diventata. Quale che sia l'arma usata, un'ascia di pietra o una pistola a raggio laser, in un omicidio si ripete sempre lo stesso meccanismo: qualcuno alza un'arma e con quella colpisce un suo simile. Ciò che cambia sono i moventi per i quali si uccide, e proprio a questi mutamenti, tumultuosi nelle fasi di passaggio di una società, dobbiamo la possibilità di trasformare ciò che si nasconde dietro un omicidio in una chiave potente, e precisa, per capire il paese in cui si vive.

Anche dal punto di vista della «criminalità», l'Italia è molto cambiata negli ultimi decenni. Chi ha una certa età ricorda bene, come lo ricordo io, che quarant'anni fa le banche si servivano, per il rifornimento di denaro alle agenzie, di vecchie Millecento con a bordo un anziano autista e un giovane commesso. Qua e là si vedeva pure qualche pistola, ma era chiaro che difficilmente sarebbero state usate. Come del resto non vennero usate nemmeno quelle della scorta di Aldo Moro il giorno in cui l'uomo politico democristiano venne rapito: erano chiuse nel bagagliaio dell'auto.

L'Italia di mezzo secolo fa era quella di *Guardie e ladri* (1951) con Aldo Fabrizi e Totò, lontanissima da quella della banda della Magliana con il suo intreccio di omicidi, complicità politiche, imprese finanziarie e banche, compresa quella vaticana.

Il paese che ci siamo appena lasciati alle spalle, e che nessuno oggi riconoscerebbe più, si rifletteva ovviamente anche in una embrionale narrativa poliziesca. I pochi scrittori di genere che cominciavano a scrivere «gialli» ricorrevano talvolta a pseudonimi stranieri perché i loro personaggi, e loro stessi, acquistassero maggiore credibilità. Nel giro di pochi anni l'Italia è diventato uno dei paesi più «gialli» d'Europa, dando prova anche in campo criminale della stessa «creatività» che l'ha distinta negli altri settori del sommerso.

La forza della narrativa (libri, ma anche cinema, tv) poliziesca, che conosce un successo senza discussione da più d'un secolo e mezzo, non è ovviamente solo nella possibile denuncia racchiusa in certi racconti. Come diceva lo scrittore francese André de Lorde, circa un secolo fa, «la gente adora essere gradevolmente

spaventata», e anche questo ha il suo peso. De Lorde scriveva drammi di genere per un teatrino aperto, nel 1896, nella parigina rue Chaptal. Si chiamava Teatro del Grand-Guignol, la sua specialità era la messa in scena di drammi spaventosi dove si spargeva sangue (finto) a piene mani. Quando si esaurì l'avventura del Grand-Guignol? La stagione migliore finì con la Grande Guerra, cioè quando, nelle trincee della Marna o sulle nostre Dolomiti, il sangue vero sostituì l'emoglobina numero 8 usata per i trucchi di palcoscenico. Le urla e i gemiti degli attori, il terrore dipinto negli occhi anneriti dal bistro, le cigolanti e polverose assi del palcoscenico furono sostituiti dalle urla che si levavano dagli ospedali da campo, sotto la pioggia, nel fango, dove buona parte di una generazione veniva passata al tritacarne.

Ecco, in quel caso né la narrativa né il teatro riuscirono a far entrare, non dico il mondo, ma nemmeno un atomo di quel mondo nella pagina di un libro o nella battuta di un testo.

Quello che sto cercando di dire è che il rapporto fra la pagina e l'esistenza non è mai uguale perché mai uguali sono i due termini del confronto.

Il romanziere inglese Edward Morgan Forster, - autore fra l'altro di *Passaggio in India*, romanzo dal quale è stato tratto un buon film nel 1984 - scrisse una volta che, in un'epoca come la nostra dominata dall'immagine, la «suspense» è uno dei pochi strumenti narrativi ancora in grado di funzionare. La forza del racconto poliziesco sta lì, nel famoso meccanismo della suspense, e non solo perché le pagine volano quando si è presi dalla voglia di sapere «come andrà a finire». La suspense funziona sempre, anche perché nessuno di noi sa in anticipo come andrà a finire la sua personale avventura della vita; quindi è rassicurante scoprire che, almeno nelle pagine di un libro, un esito sicuro c'è.

Fra l'altro, la domanda di fondo che il racconto poliziesco pone non è, come si crede, quella più ripetuta: chi è stato? La vera domanda nascosta a me sembra molto più impegnativa: qual è la possibile verità? Ovvero: è possibile una verità? Potrei addirittura dire, se non temessi di esagerare: *Quid est veritas?*

Per un altro aspetto la parola «suspense» non deve far pensare solo all'esito di una storia di tipo poliziesco. L'intera narrativa da che mondo è mondo si basa sulla suspense intesa come svolgimento e conclusione di un'avventura. La domanda del bambino che ascoltando una fiaba continua a chiedere «E allora? Che è successo dopo?» illustra bene il meccanismo. In alcune esemplari conferenze sul romanzo tenute al Trinity College di Cambridge nel lontano 1927, il già citato Forster disse fra l'altro:

Sheherazade schivò il suo destino perché seppe maneggiare l'arma della suspense: l'unico strumento letterario che abbia un qualche effetto su tiranni e selvaggi. Per grande ch'ella fosse come romanziere - squisita nelle descrizioni, tollerante nei giudizi, ingegnosa negli episodi, moderna nella morale, efficace nel disegno dei personaggi, con una conoscenza approfondita di tre capitali d'Oriente - pure non si affidò a nessuna di codeste doti per tentar di sottrarsi alla condanna del suo insopportabile marito. ... Ella sopravvisse soltanto perché seppe mantenere il re in una condizione di dubbio circa quello che sarebbe successo poi. Ogni volta che vedeva sorgere il sole si fermava a metà d'una frase, lasciandolo a bocca aperta. «In quel momento Sheherazade vide

spuntare l'alba e, discreta, si tacque.» Questa piccola frase senza interesse è la spina dorsale delle *Mille e una notte*, grazie alla quale andò salva la vita d'una principessa piena di risorse.

Le mille e una notte rappresentano il non plus ultra della suspense. Nessuna sapienza d'amore avrebbe potuto tenere incatenato il re per tanto tempo alla bocca della sua bella. Ci riuscì, invece, una collana di racconti sempre uguali e sempre rinnovati che fin da allora dimostravano l'eternità della domanda che ogni vero racconto è capace di suscitare: «Riuscirà il nostro eroe a...?».

Molti libri, più e meglio dei romanzi polizieschi, hanno rispecchiato la realtà del mondo. Alcuni vi si sono confusi, altri, pochi, hanno addirittura tentato di modificarla, in parte almeno. I libri sacri delle grandi religioni hanno voluto dare un significato ai comportamenti degli uomini: non sempre ci sono riusciti. Però hanno fissato, almeno sulla carta, una serie di canoni, di comandamenti, che dovrebbero allontanare gli esseri umani, stirpe di Caino, dalla loro «matta bestialità». In una conferenza tenuta a Roma nella primavera del 2007, lo scrittore americano Edgar L. Doctorow ha detto:

Così completa è la mia fede nella narrativa che la vedo come una megadisciplina, una disciplina che incorpora tutte le altre, confonde i generi, mescola realtà e immaginazione, e nel migliore dei casi riafferma il diritto dello spirito individuale e indipendente di rappresentare il mondo. Proprio come faceva nell'antichità, quando la storia era un modo di conoscere, anzi lo strumento principale per organizzare e conservare il sapere: quando la realtà era una funzione della fede visionaria e la gente creava le storie che leggiamo e che ci hanno guidato fino a oggi. Le Scritture, le storie di Dio.

Oggi solo i bambini e i fondamentalisti di ogni religione credono che le storie sacre, per il fatto di essere ripetute da secoli, siano vere, ha aggiunto Doctorow. Affermando con ciò una cosa sulla quale concordo, ma soltanto a metà. Certo che le storie sacre sono frutto dell'opera di uomini: l'esegesi storico-critica è oggi in grado di individuare i punti di sutura, le alterazioni apportate ai testi nel corso del tempo, le diverse mani che li hanno interpolati. «Nelle storie delle civiltà il diritto alla paternità è calato dal cielo alla terra come una pioggia purificatrice» continua Doctorow, e anche questo è vero. Si sono dovute combattere guerre perché questo diritto alla libertà, il coraggio della libertà invocato da Kant, divenisse pratica corrente in molti paesi del pianeta Terra. S'è dovuto spargere molto sangue prima di potersi disfare della camicia di forza delle teologie. Nella grande magia di un universo divinamente concepito crede ormai solo una parte degli uomini. E tuttavia...

Tuttavia quelle storie restano profondamente vere. Se penso alla Bibbia non posso che inchinarmi di fronte a una creazione di tale potenza evocativa e rappresentativa. Chiuse in quelle pagine ci sono tutta la grandezza e tutta l'abiezione del genere umano. La lussuria, l'avidità, il tradimento, l'istinto omicida, il lezzo dei pensieri degli uomini prima ancora di quello del corrompimento; insieme, però, c'è l'anelito verso la divinità, il superamento ideale della debolezza e della fragilità, il tentativo di

balzare fuori dalla propria misera pelle animale, la possibilità di una speranza.

Una volta un dotto rabbino in vena di umorismo mi chiese: «Sa perché gli ebrei usano coprire la testa con la kippah? Perché il puzzo dei loro pensieri non giunga fino a Dio». Il copricapo come un tappo, la testa come una bottiglia piena di veleni, sigillata al pari del vaso di Pandora. Spiegazione convincente, anche se certamente solo scherzosa.

Mi rendo conto che in queste pagine m'imbarco spesso in digressioni sul tema, spero almeno che si possa intravedere un metodo in questo disordine. Ne approfitto comunque per ricordare un altro libro che, nella ridotta dimensione italiana e nel ristretto orizzonte degli anni Sessanta del Novecento, aiutò a capire meglio il mondo e almeno un po' a cambiarlo. Nel maggio 1967 uscì *Lettera a una professoressa* scritto da don Lorenzo Milani, prete scomodo, che la curia fiorentina aveva «esiliato» a Barbiana, sperduta località del Mugello, e ancora oggi guardato con grande sospetto dalle gerarchie.

Il libro, un atto d'accusa contro il sistema educativo, ebbe un successo immediato e mirato. Insieme a *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse fu il saggio che in quegli anni conobbe la maggiore diffusione. Il testo di Marcuse denunciava l'uomo alienato dalla società industriale, il libro di don Milani denunciava «la scuola di classe» che bocciava i figli dei contadini e degli operai. Entrambi divennero testi di riferimento di quella stagione, confusa e vitale, che si usa chiamare «il Sessantotto».

Dalla pedagogia di don Milani sono derivate molte conseguenze, non tutte positive. Per esempio, l'abolizione di ogni criterio di merito, vale a dire l'esatto contrario di quanto si è tornati a sostenere nei nostri anni, in cui proprio il merito viene invocato come la meno ingiusta delle discriminanti.

Di questo prete straordinario, che aveva tolto il crocifisso dalla scuola, ma si dedicava ai suoi alunni con totale ed «evangelica» dedizione, voglio ricordare l'importanza che attribuiva alla padronanza della lingua, alla ricchezza del vocabolario. Un concetto che Dario Fo avrebbe poi ribadito nel titolo di una delle sue commedie: *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone*. Don Milani voleva che i suoi alunni padroneggiassero almeno il vocabolario corrente, diciamo l'italiano dei giornali quotidiani, per arrivare a capire, leggendo, i meccanismi politici ed economici che avrebbero determinato la loro vita. Aveva individuato uno dei punti cruciali della nostra condizione, noi che viviamo circondati, assordati, dal linguaggio televisivo, giustamente definito da Vittorio Sermoni «ridicolo, orrendo, miserabile e scadentissimo».

Il linguista Tullio De Mauro ha sottolineato questo aspetto in occasione dei quarant'anni della *Lettera*: «Don Milani aveva capito l'immenso valore dell'educazione al linguaggio, della lingua che "fa uguali"». Cito De Mauro perché è in un suo saggio famoso (*Storia linguistica dell'Italia unita* del 1963) che ho afferrato per la prima volta la vastità e l'importanza cruciale di questo problema nel nostro paese. Non a caso la *Lettera a una professoressa* e la *Storia linguistica* sono usciti all'in-circa negli stessi anni.

Nel prezioso volumetto di De Mauro si leggeva, per esempio, a proposito dei dialetti: «L'ampio uso dei dialetti al momento dell'unificazione [1861] non aveva

radice in ciò che di vitale poteva esservi stato nella storia italiana ma, al contrario, era conseguenza del ristagno plurisecolare della vita economica, sociale e intellettuale del paese». Quando nacque il Regno d'Italia, solo il 2,5 per cento della popolazione sapeva esprimersi nella lingua nazionale. Il disastro, nonostante Dante e Machiavelli, era dovuto al fatto che per secoli la nostra lingua, unica fra quelle europee, era sopravvissuta quasi soltanto come lingua di eruditi, ridotta, come s'è detto, a un gergo da prefettura.

Quando nel 1861 venne compiuto il primo censimento della popolazione, risultò che gli italiani erano per quasi l'80 per cento analfabeti, cioè incapaci di intendere la lingua scritta, non di rado anche quella orale. Da qui i barocchismi, il «latinorum», il linguaggio forbito fino allo sfinimento che ancora nel XXI secolo si ritrova in certi modi, in una certa sintassi della burocrazia e della magistratura. Era quest'angustia a spingere Carlo Gozzi e Ugo Foscolo a definire l'italiano «una lingua morta», Leopardi a rilevarne l'aridità, mentre i dialetti, per converso, avevano acquistato piena dignità sociale.

Bisogna stare attenti a fare l'apologia del dialetto. I dialetti italiani sono una ricchezza, basti pensare al teatro e alle sue maschere, alla poesia di Giuseppe Gioachino Belli e di Carlo Porta, che nei rispettivi dialetti hanno descritto i popolani di Roma e di Milano con risultati fra i massimi della poesia ottocentesca. (Proprio con un sonetto del Belli vorrei chiudere, a sorpresa, questo piccolo libro.) Ma i dialetti possono diventare una trappola nel momento in cui sostituiscono la lingua nazionale e ostacolano la piena capacità di farsi intendere al di fuori d'una cerchia locale.

Il dialetto va bene, anzi benissimo, per i momenti dell'intimità, dell'affetto, per una battuta scherzosa fra amici. Ma va male, anzi malissimo, quando si tratta di cercare lavoro, di avere un colloquio professionale, di chiedere un parere, di uscire dall'Italia. Sembra ovvio? Non lo è. Molte volte, nei momenti in cui ho avuto incarichi di responsabilità, mi è capitato d'incontrare giovani candidati a un'assunzione incapaci di esprimersi in corretto italiano. Mi sono chiesto quali occasioni, quale scuola, quale famiglia avevano mancato di metterli al riparo da quell'handicap, relegandoli a un'etnicità di così scarso orizzonte. Un giovane che voglia avere davanti a sé una ragionevole porzione di futuro dovrebbe dominare (dico «dominare», non balbettare) almeno tre livelli linguistici: il dialetto locale, quando c'è; la lingua nazionale; una lingua straniera.

Nei primi anni dopo l'Unità accadeva che i magistrati piemontesi dovessero farsi assistere dagli interpreti per capire i testimoni o gli imputati e farsi a loro volta intendere. Rispetto al 1861 la situazione è certo migliorata, l'analfabetismo, però, è tutt'altro che sconfitto. Tullio De Mauro, in un'indagine eseguita nel 2004, ha scoperto che in Italia ci sono ancora 2 milioni di analfabeti e 15 milioni di semianalfabeti. Solo il 9 per cento dei nostri connazionali è laureato, a fronte di una media europea del 21 per cento. Il 5 per cento degli adulti intervistati non ha saputo risolvere il più semplice dei test che, per l'esattezza, constava nella lettura e interpretazione di tre semplici parole: «Il gatto miagola». La percentuale saliva di molto con una frase un po' più complicata: «Il gatto miagola perché vorrebbe il latte».

Di fronte all'evidenza di queste cifre tutte le domande sul perché in Italia si leggano pochi libri e giornali diventano decisamente ironiche. Non solo. Come diceva il grande poeta Wystan Hugh Auden: «Quando la lingua si corrompe, la gente perde fiducia in quello che sente, e questo genera violenza».

La carta contro la pietra

Fra gli scrittori che amo di più c'è Victor Hugo. So benissimo che gli intellettuali più raffinati arricciano il naso a sentire il nome del «Gran Trombone». Io l'ho amato subito, da ragazzo rimasi incantato dalla sua smisurata capacità inventiva, dai suoi romanzi pieni di digressioni, di fuori tema, di considerazioni sulla scienza, la storia, la filosofia. Notazioni ingenuie alle volte, non da specialista, ma proprio per questo affascinanti. Il grande romanziere non ha particolari competenze in questa o quella disciplina, è uno specialista della vita, viaggia liberamente attraverso le frontiere delle competenze altrui, usa tutti i materiali e li fa suoi, è egoista, mimetico.

I romanzi di Hugo sono poderosi, zeppi di personaggi che balzano al vivo fuori della pagina, figurine di un presepio laico, di una rappresentazione profana sulla sacralità della vita terrena, l'infanzia, il male, la giustizia, l'amore, gli uomini di Dio.

Del resto, siamo o non siamo il paese di Garibaldi? Fra Hugo e Garibaldi le affinità non sono poche. Potrei elencarle, ma sarebbe l'ennesima digressione e devo contenermi. Tromboni entrambi? È possibile. E tuttavia, ce ne fossero come loro, appassionati, grandiosi, incuranti del possibile ridicolo, tesi verso il «sublime».

Mi sono immerso nelle pagine dei *Miserabili* come in un breviario dell'Ottocento con tutta la sua grandezza, i suoi ideali, le sue ingenuità e la sua ferocia, quel socialismo allo stato nascente che s'annunciava davvero come «il sol dell'avvenire», il riscatto finale dalle ingiustizie e dall'oppressione che avevano accompagnato la prima rivoluzione industriale: le città nere di carbone, levarsi all'alba in una stanza gelida, rientrare a notte sfatti dalla fatica, stordirsi d'assenzio a stomaco vuoto, finire all'ergastolo per un pane rubato.

Non ai *Miserabili*, però, voglio accennare qui, ma a un altro grande capolavoro di Hugo, *Notre-Dame de Paris*, dove troviamo una scena che rientra in pieno nel filo che, nonostante le digressioni, sto cercando di seguire.

Andiamo al libro quinto di quel romanzo, al capitolo intitolato *Abbas Beati Martini* (l'abate di San Martino era, per tradizione, il re di Francia). L'arcidiacono della basilica parigina apre la finestra della sua cella e indica a un confratello venuto a fargli visita «l'immensa chiesa di Notre-Dame, a cui la sagoma nera delle due torri, dei fianchi di pietra, della groppa mostruosa davano l'aspetto, spiccando contro il cielo stellato, di un'enorme sfinge a due teste accovacciata in mezzo alla città». Fra parentesi: ditemi voi se questa non è una immagine poderosa.

L'arcidiacono considera per qualche istante in silenzio il gigantesco edificio, prende un libro che ha aperto sul tavolo e quindi «volgendo tristemente lo sguardo dal libro alla chiesa: "Ahimè!" disse "questo ucciderà quella"». Infatti, *Ceci tuera cela* s'intitola il capitolo successivo, che costituisce appunto una delle tante digressioni tipiche di Hugo.

Perché mai una pagina di carta dovrebbe uccidere un edificio di pietra? L'arcidiacono qualche indizio lo dà. Infatti Hugo gli fa aggiungere queste misteriose parole: «Purtroppo le piccole cose sopraffanno le grandi; un dente rosica una trave. Il topo del Nilo uccide il coccodrillo, il pesce spada uccide la balena, il libro ucciderà l'edificio». La spiegazione arriva, abbondante come sempre, qualche pagina dopo:

Che si chiami bramino, mago o papa, nei templi indiani, egizi e romanici si sente sempre il prete, nient'altro che il prete. Non accade lo stesso nelle architetture del popolo: sono più ricche e meno sacre. In quella dei fenici si sente il mercante, nella greca il repubblicano, nella gotica il borghese.

I caratteri generali di ogni architettura teocratica sono l'immutabilità, l'orrore del progresso, la fedeltà alle linee tradizionali, l'ossequio per i tipi primitivi, il continuo piegarsi di ogni forma umana e naturale ai capricci incomprensibili del simbolo. Sono libri tenebroosi che solo gli iniziati riescono a decifrare. In essi, ogni forma, e anche ogni deformità, racchiude un senso che la rende inviolabile. Non chiedete alle costruzioni indiane, egizie, romaniche di modificare il loro disegno o di migliorare la loro statuaria. Ogni perfezionamento sarebbe empio.

In quelle architetture, la rigidità del dogma sembra essersi estesa alla pietra come una seconda pietrificazione. Invece, i caratteri salienti delle costruzioni popolari sono la varietà, il progresso, l'originalità, l'opulenza, il perpetuo movimento. Sono già tanto emancipate dalla religione da poter pensare alla bellezza, avendone cura, modificando di continuo i loro ornamenti di statue o di arabeschi. Seguono i tempi. Hanno in sé qualche cosa di umano che non cessano di mescolare al simbolo divino sotto il cui segno continuano a fiorire. Perciò tali edifici sono penetrabili per ogni anima, per ogni intelligenza, per ogni immaginazione; ancora simbolici, ma facili da comprendere come la natura. Fra l'architettura teocratica e l'altra c'è la differenza che passa fra una lingua sacra e una lingua volgare, fra il geroglifico e l'arte, fra Salomone e Fidia.

...

Nel XV secolo tutto cambia. Il pensiero umano scopre un nuovo mezzo di perpetuarsi non solo più durevole e più resistente dell'architettura, ma anche più semplice e più facile. Quest'ultima è detronizzata. Alle lettere di pietra di Orfeo succederanno le lettere di piombo di Gutenberg.

L'invenzione della stampa è il più grande avvenimento della storia. È la rivoluzione madre. È il modo di espressione dell'umanità che si rinnova totalmente, è il pensiero umano che si spoglia di una forma per rivestirne un'altra, è il completo e definitivo mutar pelle di quel serpente che, da Adamo in poi, simboleggia l'intelligenza.

I caratteri mobili, la stampa sono stati una delle grandi rivoluzioni della storia umana, ci ricorda Hugo, lo strumento che ha permesso di sostituire all'immobilità pietrificata di una certezza dogmatica l'originalità di un «perpetuo movimento». Bisognerà arrivare a Internet, alle sterminate (e pericolose) praterie informatiche della conoscenza, per trovare una rivoluzione di uguale portata, avendo sempre in mente, comunque, che Internet è stata possibile perché cinque secoli prima c'era stata la stampa.

I libri sono per loro natura strumenti democratici e critici: sono molti, spesso si contraddicono, consentono di scegliere e di ragionare. Anche per questo sono sempre stati avversati dal pensiero teocratico, censurati, proibiti, non di rado bruciati sul rogo

insieme ai loro autori. Non è stata solo la santa Inquisizione romana a perseguire le idee contenute nei libri. Anche Paolo di Tarso era favorevole al fatto che i libri venissero bruciati in piazza; secondo una leggenda araba il califfo Omar avrebbe ordinato la distruzione delle preziose collezioni di libri di Alessandria perché «inutili» se conformi, nel contenuto, a quanto già si può leggere nel Corano; dannosi se in contrasto con esso. Dunque, in un caso e nell'altro, via.

Del resto negli anni più roventi della *Revolution* cominciata nel 1789, migliaia di testi ecclesiastici (messali, breviari) vennero dati alle fiamme, senza troppo badare, in quella furia, al fatto che la rivoluzione stessa aveva trovato proprio in un libro, *l'Encyclopédie* (1751-52), la sua ragion d'essere, il suo motore. Episodi analoghi si verificarono dopo la Rivoluzione d'ottobre (1917) in Unione Sovietica, quando si pensò di eliminare i libri e il loro contenuto. Lo studio della storia doveva cominciare con la Comune di Parigi, «inutili» essendo tutti gli avvenimenti precedenti.

Nel 1953 uscì un romanzo scritto da Ray Bradbury destinato non solo al successo, ma a diventare addirittura esemplare. S'intitolava *Fahrenheit 451*, vale a dire la temperatura a cui la carta brucia. L'azione era ambientata in un ipotetico futuro nel quale leggere i libri, proprio in quanto strumenti democratici atti a stimolare il pensiero, era diventato un'attività proibita: un apposito corpo di polizia è incaricato di dare alle fiamme tutti i volumi sui quali si riesca a mettere le mani.

Le possibili fonti ispiratrici di quel romanzo sono state verosimilmente due. La prima è il fenomeno del maccartismo, dal nome del senatore repubblicano del Wisconsin Joseph McCarthy che aveva scatenato negli Stati Uniti un'autentica caccia ai simpatizzanti comunisti, veri o presunti, ovunque si annidassero, in particolar modo fra gli intellettuali e i divi di Hollywood. La seconda è la pubblicazione, avvenuta nel 1949, di un altro romanzo, che possiamo includere nel genere «sociologia utopica», vale a dire *1984* di George Orwell. In entrambe le opere il controllo sui cittadini è ottenuto con la manipolazione dei media, «aggiustando» continuamente le varie notizie secondo l'ideologia dominante ovvero eliminando totalmente ogni altra possibile risorsa informativa per impedire raffronti con il passato. In entrambi i romanzi la sola «verità» accessibile è la televisione.

Il protagonista immaginato da Bradbury è un vigile del fuoco che si chiama Guy Montag. Agente modello, un giorno Montag commette un'imprudenza: violando le regole, legge il brano di un libro che dovrebbe bruciare. Attirato da quella prima fugace lettura comincia di nascosto a leggere altri libri, poi conosce una ragazzina, sua vicina di casa, Clarisse, che alla sera non guarda la televisione come fanno tutti. Clarisse e la sua famiglia la sera conversano, partecipando della stessa allegria. In breve: nella società immaginata da Ray Bradbury i pochi libri superstiti vengono imparati a memoria e tramandati a voce.

Quel romanzo dice molte cose su una possibile società del futuro. Purtroppo, però, anche del presente. Tempo fa, per esempio, leggevo che nei paesi islamici il romanzo di Flaubert *Madame Bovary* viene pubblicato senza la scena dell'adulterio, e il povero traduttore è stato costretto a sostituire lo «champagne» dell'autore con un miscuglio di yogurt e acqua frizzante. La persecuzione contro i libri è propria di tutti i regimi dispotici, e basterebbe questo per farci amare la lettura.

Fra le tante suggestioni del romanzo di Bradbury c'è anche il famoso problema della memoria, che molti considerano, giustamente, uno dei fondamentali requisiti dell'intelligenza. Senza memoria non c'è possibilità di «fare sintesi», laddove la comprensione delle cose si fonda anche sulla capacità di collegare, gli uni agli altri, vari frammenti di conoscenza.

So che di questi tempi l'esercizio (l'allenamento) della memoria s'è molto ridotto nella scuola, al contrario di quanto avveniva un tempo. È un errore, anzi un errore grave. In tutto il mondo antico la funzione mnemonica è sempre stata considerata fondamentale e non solo perché allora non erano disponibili giga e giga di memoria dentro piccoli contenitori da tavolo o da tasca; la memoria di ogni individuo era ritenuta fondamentale per la costruzione di un intelletto e di una coscienza umani.

Il sommo Francesco Petrarca, nel libro chiamato *Secretum meum*, importante per capire l'evoluzione del suo pensiero, immagina un colloquio al quale partecipano lui stesso e sant'Agostino alla presenza di una donna così definita: «*Inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta*», ovvero: di età e di splendore impareggiabili, di bellezza tale da sfuggire alla piena comprensione degli uomini. Questa magnifica bellezza è nientemeno che la Verità. A un certo punto del colloquio leggiamo questo scambio di battute:

Agostino: Questa maniera di leggere adesso è molto comune; c'è una tale massa di letterati... Ma se tu scrivessi qualche nota nel punto giusto, godresti facilmente dei frutti della tua lettura.

Francesco: Che genere di note intendi?

Agostino: Ogni volta che leggi un libro e ti imbatti in qualche frase meravigliosa che ti suscita tumulto o delizia nell'animo, non limitarti ad aver fiducia nel potere della tua intelligenza, ma costringiti a impararle a memoria e renditele familiari meditandoci sopra, cosicché ... ogni volta che si presenta un caso urgente di afflizione avrai il rimedio pronto, come se fosse scritto nella tua mente. ... e quando trovi qualche passo che ti può sembrare utile, ... tracciagli accanto un segno deciso che ti possa servire da promemoria, altrimenti potrebbe sfuggirti.

In termini contemporanei potremmo dire che Agostino suggerisce a Petrarca di usare i libri in maniera attiva, facendoli interagire, integrandoli alle proprie reazioni, nello stesso modo in cui noi usiamo oggi il testo virtuale che compare sullo schermo di un computer a mano a mano che lo digitiamo. Bisogna tener conto che siamo intorno alla metà del XIV secolo, epoca in cui i libri erano considerati con venerazione, se non altro per la loro rarità e il loro costo. Petrarca, per bocca di Agostino, suggerisce invece di usarli come strumenti di lavoro, annotandoli, manipolandoli, interferendo con il loro contenuto. Ci vorranno secoli prima che il metodo descritto diventi l'abitudine, così utile, di fare annotazioni nel bordo di una pagina.

Anch'io annoto spesso i libri (esclusivamente a matita, mai a penna), a costo di trovarmi di fronte a note di cui, anni dopo, rileggendo la pagina, non riesco più a ricordare la ragione. Succede, con l'età. Per fortuna succedeva anche ai grandi. Nei *Saggi* di Montaigne si può leggere:

Per soccorrere un po' la mia memoria che mi tradisce e la sua deficienza, la quale è così enorme che mi è avvenuto più di una volta di riprendere in mano come se fossero recenti e a me sconosciuti libri che avevo letto accuratamente qualche anno prima e imbrattati con le mie note, ho preso l'abitudine, da qualche tempo, di aggiungere alla fine di ogni libro (dico di quelli dei quali non mi voglio servire che una sola volta) il tempo in cui ho terminato di leggerlo e il giudizio che ne ho fatto all'ingrosso, perché ciò mi ridia almeno l'opinione e l'idea generale che mi ero fatta dell'autore leggendolo.

È un buon suggerimento, che cerco di seguire ogni volta che posso. Del resto, già lo scienziato ed erudito Plinio il Vecchio leggeva e annotava libri in ogni possibile momento della sua giornata. Soleva dire, racconta il nipote in una lettera, che «non v'è libro tanto cattivo da non essere in qualche parte utile». Se preferite la versione originale, eccola: «*Nullum esse librum tam malum ut non ali-qua parte prodesset*» (*Epistulae* 3,5,10).

Sempre scorrendo di memoria, cito un altro aneddoto piuttosto gustoso. Il grande tragediografo Jean Racine, al tempo diciottenne, era studente presso la celebre abbazia di Port-Royal, sotto l'attenta sorveglianza dei monaci cistercensi. Un giorno gli capitò per caso, fra le mani, un antico romanzo greco, *Gli amori di Teogone e Caricle*, tragica storia sentimentale con accenni di velato erotismo. Portò il libro con sé nel boschetto adiacente all'abbazia e cominciò a leggerlo con la voracità che si può immaginare. Sul più bello passò di lì il monaco sacrestano che gli strappò il volume dalle mani e lo gettò nel fuoco. La fantasia di Racine, però, s'era talmente accesa che s'ingegnò di trovarne un'altra copia. Stesso risultato: di nuovo l'implacabile sorvegliante requisì il libro per darlo alle fiamme. Racine, ostinato, ne acquistò una terza copia e imparò il romanzo a memoria. Dopodiché andò a consegnarla al terribile monaco, dicendogli: «Ora potete bruciare anche questa come avete fatto con le altre».

Ricordo bene l'aneddoto perché è capitato anche a me qualcosa di simile. Negli anni inquieti dell'adolescenza avevo scovato nella biblioteca di mio padre un romanzo intitolato *Les demi-vierges*. L'autore, Marcel Prévost, non mi diceva nulla, ma il titolo suonava promettente. Infatti, con il pretesto di denunciare i rischi che in una grande città corrono le giovinette, l'astuto autore descrive varie dissolutezze di ragazze, pronte a osare ogni cosa riuscendo però a mantenersi tecnicamente illibate. Il neologismo «demi-vierge», oggi in disuso, rimase a lungo a indicare quel particolare tipo di ipocrisia.

La lettura di Prévost fu animata dal fatto che un istitutore della scuola scoprì il libro, nonostante lo avessi foderato di blu mascherandolo da antologia, e lo requisì. Il preside dell'istituto mi dette in seguito una lavata di capo, che nel tono pareva energica, ma nella quale mi parve di cogliere, chissà se era vero, una certa condiscendenza. Debbo della gratitudine a Prévost perché quel romanzo fu una delle ragioni per le quali cominciai a imparare un po' di francese.

D'altra parte, bisogna considerare che sull'argomento i ragazzi della mia età disponevano solo di informazioni sporadiche e frammentarie, spesso scorrette o fantasiose, come poi si scoprì; erano per lo più trasmesse attraverso confidenze sussurrate nei corridoi o nel cortile della ricreazione, come se si trattasse di un'attività clandestina. Circolava ogni tanto qualche fotografia pornografica nella quale non si

distingueva assolutamente nulla di preciso, solo qua e là il biancheggiare di indistinte membra interrompeva il nero uniforme di copie molto approssimative, gualcite, logorate dai vari passaggi. Pagando un piccolo pegno al proprietario, le si poteva trattenere per una mezz'oretta.

L'altro stimolo verso la cultura francese, più serio e più duraturo, fu le *Memorie d'oltretomba* di René de Chateaubriand. Il curioso titolo si deve al fatto che lo scrittore pensava di far pubblicare questa autobiografia mezzo secolo dopo la sua morte. Invece, a causa di certi rovesci finanziari che lo costrinsero addirittura a ipotecare la tomba, i *Mémoires* vennero dati alle stampe, almeno in parte, durante la sua vita. Il fascino straordinario del libro è che tutto vi si mescola: aspirazioni individuali, slanci giovanili, astuzie dell'uomo politico che l'autore in parte fu, avvenimenti spiccioli e grandi scenari storici. Una commistione profonda fra vita personale ed eventi pubblici, soffusa da una tenue velatura malinconica che trasforma il libro (uscito nel 1848) in un manifesto dell'animo giovanile e romantico. Victor Hugo, avendolo letto, annotò nei suoi quaderni: «*je serai Chateaubriand ou rien*», anch'io sarò come Chateaubriand oppure niente.

Quando la Einaudi-Gallimard ha pubblicato, nel 1995, una bella edizione italiana delle *Memorie* a cura di Ivanna Rosi, Cesare Garboli mi ha aiutato a capire la ragione per la quale, già dalla prima lettura, quel testo m'aveva così affascinato. Scrive infatti nella prefazione: «Leggere è lasciarsi trasportare, cambiare tempo e spazio, non essere dove si è. Nessuno sa prendere per il collo il lettore e sprofondarlo nei fatti storici come Chateaubriand».

Vale per Chateaubriand ma, su un piano più generale, vale per ogni lettura: lasciarsi trasportare, non essere dove si è.

Quando s'affaccia Eros

Oggi è normale che libri dichiaratamente erotici siano scritti da donne. Una volta non era così, era anzi raro che accadesse. C'era stata Saffo, certo. La poetessa di Lesbo, amante gelosa delle sue predilette, capace di cantare in versi sublimi come questi:

A me pare uguale agli dei
chi a te vicino così dolce
suono ascolta mentre tu parli

e ridi amorosamente. Subito a me
il cuore si agita nel petto
solo che appena ti veda, e la voce

si perde sulla lingua inerte.
Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,
e ho buio negli occhi e il rombo
del sangue alle orecchie.

E tutta in sudore e tremante
come erba patita scoloro:
e morte non pare lontana
a me rapita di mente.

Amore sublime, trasfigurato da versi che lo innalzano alla sfera dei sentimenti, senza però spogliarlo della sua carnalità; si sente la grande anima, ma non si sente meno il fremito, l'accensione della carne. Non credo che Saffo possa essere racchiusa in un genere letterario. Saffo è il canto, ma la poetessa di Lesbo è anche la prima donna che abbia toccato il tema dell'erotismo e dell'amore omosessuale femminile.

Parliamo del VII secolo prima di Cristo, sono più o meno gli anni in cui viene fondata Roma, un'epoca in cui la maggior parte degli abitanti del pianeta, in quanto ad «amore», non va molto più in là di accoppiamenti animaleschi dettati dall'istinto di riproduzione. Con il tempo l'erotismo è diventato un filone robusto nel panorama narrativo. Grandi prove le hanno date i romani. E in seguito, dopo la parentesi medievale, gli italiani, dall'Umanesimo in poi.

Nelle mie esperienze di lettore, però, la prima autrice veramente erotica in cui mi sia imbattuto è Anais Nin, ninfa Egeria di Henry Miller, nata a Parigi da padre spagnolo e madre danese, dotata di un grande talento naturale per questo tipo di fantasie. Giudichi il lettore da questo frammento *dell'Avventuriero ungherese*, estratto

dal *Delta di Venere* (1978):

Il libero, inafferrabile avventuriero, che saltava da un ramo d'oro all'altro, per poco non cadde in una trappola, una trappola di amore umano, quando una sera incontrò la ballerina brasiliana Anita al teatro Peruviano. I suoi occhi allungati non si chiudevano come quelli delle altre donne, ma come gli occhi delle tigri, dei puma e dei leopardi, con le palpebre che si socchiudevano pigre e lente; e verso il naso sembravano quasi uniti da una sottile sutura, che li faceva sembrare piccoli, e con uno sguardo lascivo e obliquo simile a quello che lascia cadere una donna che non vuol vedere cosa vien fatto al suo corpo. Tutto questo le dava l'aria di una donna che sta facendo l'amore, e ciò eccitò il Barone non appena la vide.

Quando andò a farle visita nel camerino, la ballerina si stava vestendo in mezzo a una profusione di fiori e, per la gioia degli ammiratori che le sedevano intorno, si stava imbellettando il sesso con il rossetto, senza permettere a nessuno di fare un solo gesto verso di lei.

Quando entrò il Barone, si limitò ad alzare la testa e a sorridergli. Aveva un piede su un tavolino e l'elaborato vestito brasiliano sollevato; senza batter ciglio ricominciò a dipingersi il sesso con le mani ingioiellate, ridendo dell'eccitazione degli uomini che le stavano intorno.

Il suo sesso era come un gigantesco fiore di serra, il più grande che il Barone avesse mai visto, e i peli intorno erano folti e ricciuti, neri come il carbone. E queste labbra le imbellettava come fossero una bocca, in modo elaborato, fino a farle assomigliare a camelie rosso sangue, che, aperte a forza, mostravano il bocciolo interno ancor chiuso, una gemma del fiore più pallida, con la pelle più chiara.

La Nin è maestra nel suscitare quel genere di turbamenti che sono l'essenza stessa dell'erotismo. Infatti, ci si deve chiedere che cosa voglia poi dire «erotismo». E, soprattutto, che cosa lo distingua dalla pornografia che oggi invade il mercato, dalle edicole alla rete.

Un criterio di fondo per distinguere il primo dalla seconda c'è. La pornografia si limita a raccontare (o a mostrare) l'atto in sé e per sé, spogliato non solo da ogni sentimento, ma anche da ogni preliminare o contorno. Tutto è esposto alla luce più cruda, le parti interessate occupano l'intera scena, fra l'inizio e la conclusione non c'è che il ripetersi dello stesso ansimante movimento, ovvero, per esprimersi in termini di pura fisiologia, lo sfregamento meccanico di alcune mucose. L'erotismo è diverso perché privilegia semmai i preamboli, indugia sulle circostanze, svela e non svela, più che dichiarare allude, lascia al lettore - o, nel caso, allo spettatore - uno spazio piuttosto ampio di fantasia, e che ognuno lo colmi a suo piacimento.

Un esempio che a me pare molto chiaro di questa diversità lo offre un bellissimo racconto non famoso, anche se ben noto agli specialisti. Questa novellina la conosciamo in due versioni che raccontano in termini molto differenti la medesima vicenda. Molto probabilmente entrambe le versioni vennero redatte in momenti successivi dallo stesso autore: il suo nome è Dominique Vivant Denon. Un uomo, ha scritto di lui un suo biografo, che «seppe attraversare tutti i regimi. Luigi XV, Luigi XVI, la Rivoluzione, il Terrore, il Direttorio, il Consolato, l'Impero, la Restaurazione. Senza perdervi la testa». Figura curiosa ma anche apprezzabile, non foss'altro perché

gli dobbiamo la creazione del Louvre come museo moderno, nonché questo breve racconto considerato un capolavoro dell'arte e dello spirito del Settecento, e dello stesso erotismo che di quel secolo è fra i connotati più riconoscibili.

Il racconto s'intitola *Point de lendemain (Senza domani)*. Milan Kundera nel suo romanzo *La lentezza* lo riassume in questi termini:

Un gentiluomo di vent'anni si trova una sera a teatro. Nel palco accanto al suo scorge una signora (Madame de T.), un'amica della contessa di cui il cavaliere è l'amante. Madame de T. gli chiede di accompagnarla dopo lo spettacolo. Stupefatto e confuso da un comportamento così risoluto, tanto più che conosce il favorito di Madame de T., il cavaliere, senza rendersi conto di quel che gli accade, si ritrova seduto in carrozza al fianco della bella signora. Dopo un ameno e piacevole viaggio, la carrozza si ferma davanti alla scalinata di un castello di campagna, dove i due vengono accolti gelidamente dal marito di Madame de T. La cena a tre si svolge in un'atmosfera silenziosa e lugubre, poi il marito chiede il permesso di ritirarsi e li lascia soli.

Qui inizia la loro notte: una notte che ha la struttura di un percorso in tre tappe: prima passeggiano nel parco, poi fanno l'amore in un casinetto, infine si amano in un boudoir segreto del castello. All'alba si separano. Il cavaliere, incapace di ritrovare la propria camera nel dedalo dei corridoi, ritorna nel parco e qui, con sua grande meraviglia, incontra quello stesso marchese che sa essere l'amante di Madame de T. Il marchese, che è appena giunto al castello, lo saluta allegramente e gli svela il motivo del misterioso invito: Madame de T. aveva bisogno di qualcuno che le servisse da paravento e stornasse da lui i sospetti del marito.

Questo gioiello fu pubblicato a Parigi nel giugno 1777. Infatti, il richiamo al Settecento vale non solo per il libero e giocoso uso del sesso intorno al quale la vicenda ruota, ma anche per la commedia degli inganni che su quella notte d'amore viene imbastita, altra riconoscibile cifra del tempo. Il classico triangolo lui, lei e l'altro, qui diventa un più complesso quadrilatero, dove gli amanti diventano addirittura due e il secondo serve da riparo al primo. La storia piacque talmente che, dopo la prima versione, ce ne furono varie altre fra le quali una decisamente pornografica. Già il titolo cambia diventando *La nuit merveilleuse ou le nec-plus-ultra du plaisir (La notte meravigliosa o il non plus ultra del piacere)*. Tutto ciò che nel racconto originale è intravisto, seminascosto, lasciato ad allusioni velate, quando non alla fantasia del lettore, nella versione «porno» viene apertamente spiattellato. Per far capire meglio la differenza, propongo due brevi passi; il primo viene dall'edizione giovanile, il successivo da quella pornografica:

Nell'entrare avemmo un fremito. Era un santuario, quello dell'Amore. Egli si impossessò di noi: le nostre ginocchia si piegarono; le nostre deboli braccia si allacciarono e, non riuscendo a sorreggerci, andammo a cadere su un divano che occupava una parte del tempio. La luna tramontava, e presto il suo ultimo raggio si portò via il velo di un pudore che credo diventasse importuno. Tutto si confuse nelle tenebre. La mano che voleva respingermi sentiva battere il mio cuore. Lei, che voleva fuggirmi, ricadeva ancora più intenerita.

Questo per la prima versione. Ed ecco, invece, irrompere con brutale passo da

caserma la versione pornografica:

Con le gonne sollevate fino al di sopra delle anche, la signora di Terville s'era seduta su di me: il contatto ravvicinato delle sue morbide rotondità assecondava a meraviglia l'energica azione dello strumento del nostro piacere ... Una delle mie mani, risalita lungo la coscia, accarezzava dolcemente la base del promontorio che coronava il santuario dell'amore, mentre l'altra continuava a errare sulle due poppe solleticando alternativamente i loro sfacciati bottoncini.

Là dove c'erano mezze luci, inespressi rinvii, taciti assensi, un discreto raggio di luna, la versione porno esibisce senza reticenze, chiama le cose con il loro nome, tutto riduce alla meccanica di gesti rimasti identici da quando l'animale uomo riuscì a ergersi sugli arti posteriori e a emettere i primi indistinti suoni articolati.

Ma la diversità di fondo fra le due stesure forse non è nemmeno questa. La versione «porno» vuole soltanto raccontare gli abbracci, anzi i coiti, dei protagonisti: in ciò e non in altro consiste il significato dell'azione. La versione originaria ha, invece, il merito di sfumare il senso del racconto dietro un velo d'impalpabile leggerezza. Un'atmosfera che si estende allo stesso scorrere del tempo, segnato da sospesi interludi, fatti della medesima sfuggente sostanza dei sogni. In poche parole, potremmo anche dire che la pornografia è natura, l'erotismo è cultura, cioè trasfigurazione fantastica, accensione immaginativa, tutte cose che l'opaca natura non conosce.

Il che mi richiama per analogia un altro libro, notevole anch'esso dallo stesso punto di vista. S'intitola *Vita segreta* ed è un celebre testo vittoriano di cui non conosciamo l'autore. Il prolifico Anonimo si è impegnato a raccontare in molti volumi, senza nulla omettere, anzi con maniacale precisione, le sue innumerevoli avventure amorose. Nel suo repertorio sterminato, lo sconosciuto Walter, questa è la sua sola identificazione, fa balenare l'importanza di quelle che egli definisce «idealità», e che noi potremmo piuttosto chiamare «fantasie». La sua convinzione è che il piacere amoroso del genere umano non è mai solo animale. Walter racconta che, al termine di un amplesso particolarmente elaborato, una sua partner una volta gli chiese: «*Airìt xve beasts?*», non siamo (non ci siamo comportati) come bestie? No, risponde il protagonista, non lo siamo, proprio perché sono le fantasie a distinguerci dalle fiere, che sono capaci di fare solo sesso brutale. Ammissione che mi pare importante: nella cupezza dell'atmosfera vittoriana riesce a far balenare una vibrante leggerezza settecentesca.

Raramente la pornografia raggiunge un livello letterario o anche solo narrativo di piena dignità, in genere si tratta di racconti sciatti e monotoni, dove gli intervalli fra un'impresa e l'altra diventano noiosi riempitivi. Anche per scrivere una grande storia erotica ci vuole il genio della letteratura. Vladimir Nabokov è un grande scrittore e con *Lolita* ha scritto un grande romanzo, che fra le altre cose è anche erotico. David Herbert Lawrence è uno scrittore notevole, che con *L'amante di lady Chatterley* ha scritto un romanzo con brani di pornografia di buon livello, utilizzata per nobili fini.

Questo testo celeberrimo l'ho sfogliato di sotterfugio nell'età in cui si cercano queste cose, ansioso di trovare le scene di cui mi aveva parlato, con grande emozione, un compagno di scuola. Il libro l'avevo adocchiato nella biblioteca di un mio zio,

cosicché approfittando di una notte in cui ero andato a dormire dai cugini, lo presi e a una luce molto incerta, forse addirittura di una lampadina tascabile, cominciai a leggerlo. Trovai quelle scene veramente impressionanti; per la prima volta lessi nero su bianco termini e comportamenti che credevo dovessero restare confinati alle licenziose ingenuità degli adolescenti. Solo molti anni più tardi mi furono chiare le intenzioni con le quali l'autore aveva scritto il libro e venni a conoscenza delle incredibili vicissitudini che il romanzo aveva attraversato.

Infatti, pubblicato per la prima volta a Firenze nel 1928, il testo era subito stato accusato di oscenità, a causa delle esplicite scene di sesso, e in pratica messo al bando in tutta Europa e, soprattutto, in Inghilterra, dove era ancora in vigore la rigida morale vittoriana. In Gran Bretagna vedrà la luce, per incredibile che possa sembrare, solo nel 1960. Il paese chiuse ufficialmente l'era del moralismo ottocentesco che aveva caratterizzato il lungo regno della regina Vittoria, con una sentenza che ha segnato la storia del costume oltre che quella della letteratura. Lo scandaloso romanzo di Lawrence venne assolto dall'accusa di oscenità e poté circolare liberamente per le isole britanniche così come circolava da tempo nel resto del mondo. Strano paese l'Inghilterra, così avanzato per alcuni aspetti, così arretrato per altri.

L'andamento della vicenda credo sia noto a tutti. Una dama dell'aristocrazia, sposata a un gelido marito, ha una travolgente relazione sessuale con il guardiacaccia della loro tenuta. I loro infiammati amplessi si consumano in un «capanno» e non conoscono freni; i due amanti realizzano tutte le fantasie che un uomo e una donna, presi carnalmente l'uno dell'altro, possono concepire. Non avendo molto in comune, a parte l'animale vitalità che li unisce, i due parlano quasi solo di ciò che fanno, nominando azioni e attributi con i termini più espliciti. Proprio il linguaggio fu una delle ragioni dello scandalo, anche se non la principale.

I costumi inglesi in fatto di sessualità, praticata o raccontata, non erano stati sempre così rigidi. *I racconti di Canterbury* di Chaucer, uno dei testi di riferimento della letteratura medievale, non sono meno espliciti di quelli di Boccaccio quanto ad avventure della carne. Fu l'era vittoriana a considerare l'oscenità un reato a sé, e non è un caso che proprio durante il regno di Vittoria la pornografia abbia raggiunto una diffusione senza precedenti.

Fra le cause che portarono il capolavoro di Lawrence alla sbarra c'è sicuramente anche il fatto che, negli anni della grande regina, i rapporti sociali si erano notevolmente irrigiditi. Nella borghesia, diventata classe dominante, le relazioni sessuali dovevano obbedire a criteri e comportamenti che prevedevano il piacere sessuale solo per gli uomini, da consumarsi di preferenza fuori del talamo coniugale. Era invece normale che le «caste spose» dovessero soggiacere poco meno che nauseate alla rivoltante animalità dell'atto.

Descrivendo fino al dettaglio amplessi molto infuocati fra una lady e un guardiacaccia, lo scrittore aveva quindi violato due tabù: aveva fatto congiungere due persone socialmente dissimili e aveva fatto partecipare attivamente la donna a un inaccettabile sfrenarsi dei sensi. Poiché mi sono occupato a suo tempo del processo a Lawrence, che si tenne all'Old Bailey di Londra, posso dire che le sei udienze conservarono la loro solennità nonostante il profluvio di parole sconce che il pubblico accusatore, Mervyn Griffith-Jones, continuò a ripetere, citando il libro, nel tentativo

di convincere la giuria. Acceso conservatore, l'avvocato dell'accusa aveva un compito arduo: più ancora degli avvocati difensori doveva lottare contro il senso comune ormai dominante e c'è addirittura chi sostiene che il capo della procura londinese, certo dell'assoluzione, avesse voluto il processo proprio per stabilire un precedente che spazzasse via gli ultimi residui di moralismo ottocentesco.

L'accusatore fece ricorso agli effetti più scontati, gridò ai nove uomini e alle tre donne della giuria popolare (tutti appartenenti alla media borghesia): «È questo un libro che vorreste far leggere a vostra moglie o ai vostri domestici?». Provò a spingere sul tasto populistico nel tentativo di stare al passo con i tempi: «Quale valore educativo o sociologico c'è in questo romanzo agli occhi di una giovinetta che lavora in una fabbrica o in un laboratorio?». Cercò di stabilire confronti che sperava imbarazzanti: «Bisogna inoltrarsi nel quartiere del vizio, in certi vicoli equivoci di Parigi o addirittura di Porto Said per trovare raffigurazioni dell'amplesso altrettanto lubriche». Si fece contabile di quelle lascivie: «Troverete nel romanzo numerose copule, non meno di tredici secondo i miei calcoli».

Stranamente, il rappresentante dell'accusa non tirò in ballo il solo argomento che veniva sanzionato da una norma di legge. Il settimo accoppiamento fra Lady Chatterley e il robusto guardia-caccia avviene, infatti, per via anale e la legge inglese considerava la sodomia, anche se consumata nel rapporto coniugale, un reato.

Per la difesa vennero ascoltati scrittori, sacerdoti, poeti, una giovinetta appena uscita da un istituto religioso. Il critico letterario Richard Hoggart sostenne non solo che il romanzo era «virtuoso, puritano, morale», ma che andava difeso anche per «il suo rispetto per le palle di un uomo». «Rispetto per le palle?» ripete sbigottito e forse con angoscia il pubblico ministero. «Esattamente» confermò il teste. «Venendo in aula stamani ho udito questa "parolaccia" tre volte nel giro di pochi minuti. Se fossi passato davanti a un cantiere edilizio non avrei sentito altro. Lawrence era inorridito dal fatto che questa parola sia usata come un'ingiuria o per scherno. Voleva restituire ai termini della sessualità il loro senso più autentico».

Rebecca West, chiamata a testimoniare, indugiò sul rapporto che lo scrittore stabilisce fra sensualità pagana, religiosità e una specie di ecologia ante litteram, che era, infatti, una delle dichiarate finalità del racconto. Il marito di Connie è un baronetto quasi impotente, il guardiacaccia Mellors incarna il ritorno a una vita più intensa, un modo non nuovo ma certamente piacevole per ristabilire una solida unione con lo spirito della terra.

Il romanzo era stato scritto in Toscana in tre successive stesure fra il 1925 e il 1928. Anni dopo si sarebbe scoperto che il personaggio del sanguigno Mellors era stato ispirato da un certo Angelo Ravagli, vigoroso capitano dei bersaglieri.

Fra gli innumerevoli esempi di letteratura erotica, ne posso citare solo un altro, scelto fra le pagine di Gabriele d'Annunzio. Una volta d'Annunzio si leggeva molto: le raccolte poetiche come *Alcyone* in primo luogo, poi i romanzi, con in testa *Il piacere*, che è probabilmente il suo capolavoro; e, ancora, le cronache romane, le lettere «proibite», le poesie d'occasione.

Il tema dell'erotismo, riferito a d'Annunzio, è sterminato. L'esempio che qui propongo è certamente dei minori, però molto curioso e poco conosciuto. Si tratta di

un d'Annunzio giovane, arrivato da poco a Roma, ammaliato dalla città. Si iscrive alla facoltà di Lettere, che era poi lo scopo del suo arrivo nella capitale, ma frequenta più i salotti o le redazioni dei giornali che non le aule. Le donne di Roma accendono il suo temperamento naturalmente portato alla sensualità.

Nel febbraio 1883 conosce Maria Hardouin di Gallese, s'innamora, escono insieme. Una sera, mentre il cielo imbrunisce, i due passeggiano allacciati, inteneriti, fra i vialetti di Villa Borghese, sapendo entrambi che qualcosa sta per succedere. Infatti, succede:

... La testa
in dietro a l'improvviso abbandonò. Le chiome
effuse le composero un serto ov'ella, come
per morire, si stese. Un irrigidimento
quasi un gelo di morte, l'occupò. Lo spavento
m'invase ...
Ma fu morte
breve. Tornò la vita ne l'onda del piacere.
Chino a lei su la bocca io tutto, come a bere
da un calice, fremendo di conquista, sentivo
le punte del suo petto insorgere, al lascivo
tentar de le mie dita, quali carnosì fiori...

Eccetera. Più che una poesia, il *peccato di maggio* sembra una radiocronaca. Ma proprio perché si tratta, in fin dei conti, di descrivere un amplesso di «poveri amanti» consumato dietro un cespuglio su un prato di Villa Borghese, emergono chiare le capacità di trasfigurazione e immaginative che il giovane scrittore già padroneggia. Ci furono, per chi vuole conoscere il seguito, opportune nozze riparatrici, e il protagonista, Gabriele, amò la moglie, a suo modo però, cioè trasformando il matrimonio in un legame di comodo, separato dalla sua vita d'artista, nonché dai numerosi legami con altre amanti.

Un brevissimo esempio del d'Annunzio cronista erotico ci viene anche da queste righe, il ritratto preciso fino al dettaglio di una donna che si sveste, uno studio di femminile sensualità:

Incomincia con gesti lenti e languidi, talora esitanti, soffermandosi a ogni poco, quasi per tender l'orecchio. Si toglie le fini calze di seta ... quindi scioglie di su la spalla il nastro che trattiene l'ultima spoglia, la camicia più sottile e più preziosa ... quella neve fluisce lungo il petto, segue l'arco delle reni, si ferma un attimo ai fianchi; cade poi d'un tratto ai piedi, come un fioco di spuma ...

È il d'Annunzio giornalista, prima ancora del grande autore della *Trilogia della rosa*, a fornire alla nascente borghesia romana e nazionale la materia prima sulla quale costruire le sue fantasie e le sue trasgressioni.

Ancora Eros: trasgressione e routine

Ho chiuso di proposito il capitolo precedente con il termine «trasgressione». Vorrei tentare un esperimento interrompendo il tono colloquiale del libro per dedicare alcune pagine a un unico argomento. L'abbondanza delle opere esistenti sul tema rispecchia infatti l'abbondanza delle letture possibili e mai argomento è stato trattato con un maggior numero di varianti di quello che mi accingo a evocare brevemente, cioè le famose «case di tolleranza».

Fino alla fine della Seconda guerra mondiale, a metà del XX secolo, la passione d'amore che si riteneva degna di essere raccontata e di assumere in qualche caso piena dignità letteraria era quella trasgressiva, vale a dire consumata fuori del matrimonio, si trattasse di adulterio o di rapporti mercenari. Di uno dei più celebri casi letterari di adulterio mi occuperò fra qualche pagina. Qui, ripeto, voglio accennare all'ampio filone narrativo sgorgato da un'istituzione tipica degli anni fra Otto e Novecento, vale a dire le case di tolleranza.

In Francia e in Italia, in Austria e in Russia, insomma in tutta Europa, il postribolo o lupanare venne eretto a simbolo per ciò che nelle sue stanze avveniva e per ciò che la sua stessa esistenza rappresentava. La trasgressione erotica, appunto, ma non solo quella.

La casa di tolleranza offriva l'evasione da una spenta routine quale doveva essere quella coniugale. Da una diversa prospettiva, però, l'organizzazione delle case di meretricio rimandava allo sfruttamento delle ragazze da parte di lenoni senza cuore. Le signorine ospiti incarnavano la fragilità femminile di fronte alle seduzioni, ma anche l'abbraccio mortale nel quale la metropoli tentacolare poteva stringere le creature più deboli fino a soffocarle. Volendo andare ancora più in là, il lupanare lasciava intravedere la brutalità della nuova civiltà industriale, il fango, reale o metaforico, che rischiava di sommergere la nuova classe operaia.

Il postribolo alimenta un filone narrativo copioso diventato, per forza di cose, rappresentativo di un'epoca e, infatti, molte volte raccontato oppure mostrato sia nella pittura sia nel cinema. Il bordello è, per esempio, uno dei temi ricorrenti nei film del grande Federico Fellini, ma anche la letteratura *entre deux siècles* ne è piena, una casistica davvero sterminata, di cui ora darò qualche esempio.

Nella casa della gioia di Franz Werfel si apre con una scena d'ambiente dove, non per caso come vedremo, viene citato un sentimento all'apparenza fuori posto: la «dignità».

Le dame, quelle almeno che non attendevano ai servizi più intimi, erano al loro posto. Attraversavano il locale con passo ondeggiante, si giravano davanti allo specchio, il viso assorto in un'estasi solitaria, chiedevano sigarette con cortese

freddezza e si sedevano per qualche istante, ora a una tavola ora a un'altra, con fare condiscendente e interessato. Sembravano penetrate dal sentimento di una singolarissima dignità.

Se *Nella casa della gioia* fosse un film, potremmo immaginare questo attacco reso da una lenta panoramica che scopre a poco a poco i personaggi e lo sfondo. È, invece, un racconto breve di grande lettura, tutto di caratteri: i clienti, le signorine, e poi i vari tic e le usanze, comprese le blande abitudini erotiche di questo o di quello. La vicenda si svolge in un'impresicata città del declinante impero asburgico e la casa di tolleranza di via del Camoscio, insieme alla pasticceria Stutzig e alla scuola di ballo del signor Pirnik, è una delle poche cose che sembrano mantenere, nel loro regolare trantran, il burocratico e rassicurante suggello dell'imperiai regia monarchia. Werfel stende sul bordello di via del Camoscio anche una certa patina nostalgica, oltre a quella «dignità» che sottolinea fin dalla prima scena.

Altre volte, invece, la rappresentazione del luogo diventa cruda fino alla brutalità, la visione è così diversa che viene da chiedersi quale delle due sia più prossima alla realtà. Un esempio limite di degrado è rappresentato nel romanzo *La fossa* di Aleksandr Ivanovic Kuprin. L'opera è del 1910, ciò che descrive, però, non riguarda solo la Russia o quegli anni. Un po' come Emile Zola, Kuprin fa del suo romanzo un'inchiesta sociale, un palpitante esempio di «verismo», come non manca di ricordarci quasi a ogni pagina:

Quanto poi alla piccola Jamskaja, che è frequentata da artigiani, soldati, borsaioli e comunque da gente di infimo ordine e dove per una visita si pagano cinquanta copechi, tutto trasuda sporcizia e miseria: il pavimento della sala è ondulato, sconnesso, irto di schegge;... le camere da letto - vere e proprie cucce - sono divise fra loro da sottili tramezzi.

La fossa descrive un inferno. Un altro esempio della degradazione in cui vivevano le prostitute di rango più basso (allora come oggi, del resto) lo troviamo nel recente e fluviale romanzo di Michel Faber *Il petalo cremisi e il bianco*.

Siamo a Londra in piena epoca vittoriana, 1875. Sugar, diciannove anni, intelligente, ambiziosa, esercita il «turpe mestiere» in un bordello situato in uno dei quartieri più degradati di Londra. Lo scenario è questo:

Quando [William] entra in salotto, è come se stesse già sognando. Nell'angolo più lontano siede un'ignota figura femminile, il viso girato nella direzione opposta e una nuvola di fumo che si leva dai capelli. Un incerto violoncello sta suonando, invisibile e lamentoso, poi s'interrompe con uno stridio asmatico di minugia. La parte superiore delle pareti, delimitata da una bordura istoriata, è dipinta di un color pesca sgargiante, e affollata di miniature incorniciate; la parte inferiore è tappezzata di un fitto motivo di fragole, spine e rose rosse. E al centro del salotto, proprio sotto il pomposo lampadario di bronzo, è seduta Mrs Castaway.

È una donna anziana, o porta male i suoi anni, o entrambe le cose....

È vestita da capo a piedi di un solo colore, rosso scarlatto ... Anche la bocca è dipinta della stessa tonalità, con sbavature di colore infiltrate nella siepe di minuscole

rughe intorno alle labbra, così che quando sfodera il suo sorriso di benvenuto l'effetto è quello sinistro di un rosso bruco peloso che reagisce a uno stimolo.

... tutto il salotto è davvero grottesco. Le stampe alle pareti ... raffigurano tutte Maria Maddalena: un assortimento eterogeneo di versioni seminude e semisvestite della santa, contrita o in altri atteggiamenti, alcune opera di devoti cristiani, altre caricature allusive che sconfinano nella pornografia. Decine di repliche della stessa espressione serena e mesta, di rinuncia ai perniciosi piaceri della carne, di resa incondizionata a un Dio che rende superflui tutti gli altri maschi.

Il romanzo di Faber può essere giudicato avvincente o eccessivamente melodrammatico. Una sua innegabile qualità è, in ogni caso, lo scrupolo documentario con cui l'autore ha ricostruito, se non le psicologie, gli ambienti dell'epoca. Nelle sue pagine è ritratta la Londra del primo infame capitalismo, la stessa che aveva spinto Marx alle sue analisi sociali ed economiche.

All'estremo opposto potremmo mettere lo scintillio dei cristalli, i piatti prelibati, i vini di qualità, i bagni odorosi del bordello parigino conosciuto come Chabanaïs, lanciato dal principe di Galles e frequentato da Edoardo VII. Ma non sarebbe giusto perché l'estremo opposto, rispetto all'abiezione della piccola Jamskaja, non è il lusso sfrenato, ma il solido decoro borghese, la «dignità» di cui parla Werfel. Un tale decoro, unito a una sommessa bonarietà di provincia, li troviamo, per esempio, nella *Maison Tellier*, romanzo di Guy de Maupassant:

Il salotto di Giove, dove si riunivano i borghesi del luogo, era tappezzato di carta azzurra e abbellito da un gran disegno che rappresentava Leda ricoperta da un cigno ... Madame aveva saputo imprimere alla casa un andamento assai a modo ed era gentile e cortese con tutti... I clienti, incontrandosi mentre erano in giro per i loro affari, si dicevano: «Questa sera al solito posto», come avrebbero potuto dire: «Ci vediamo al caffè, dopo cena».

Quale, fra le due rappresentazioni, è più vicina al vero? Il perbenismo di Werfel-Maupassant o la crudezza «verista» del russo Kuprin?

Una delle più autorevoli testimonianze sull'argomento la dà Neil Kimball nelle sue famose *Memorie di una maîtresse americana*. Le *Memorie* non sono solo uno dei più bei racconti sui bordelli mai pubblicati, hanno anche l'indiscutibile vantaggio di offrire la testimonianza di una donna che quella vita l'ha vissuta davvero. Sulla sua pelle, come si direbbe con gergo contemporaneo una volta tanto appropriato.

Con le memorie della Kimball scopriamo che tutti hanno ragione, nel senso che il bordello rappresentava un *universum* nel quale ognuno poteva trovare ciò che cercava: bonarietà o abominio, degradazione o banalità. Dipendeva dal tempo, dal luogo, e ovviamente dal prezzo. Raccontando di certi postriboli d'infimo rango, la Kimball scrive: «Questi orrendi bordelli si trovavano in case mezzo diroccate, nelle zone più affollate della città; il puzzo di cesso e di muri marci, di whisky e di sputi di tabacco era così forte che quasi non si poteva respirare». Per contro, qualche decina di pagine dopo, la stessa autrice descrive la riposante opulenza, la pulizia impeccabile della casa gestita da lei personalmente e frequentata dai maggiorenti cittadini, a cominciare dal sindaco e dal capo della polizia.

Un luogo analogo è quello in cui si viene a trovare l'affascinante Séverine, protagonista di *Belle de pur* (romanzo di Joseph Kessel), alla quale Catherine Deneuve ha dato per sempre il suo volto nell'omonimo film di Luis Bunuel del 1967: «Il letto parsimoniosamente spiegazzato, un gilet appeso a una sedia, due scarpe ben accostate l'una all'altra, tutto testimoniava d'una licenziosità molto borghese».

Naturalmente, nello psicologico gioco di specchi che un bordello rappresentava, non era nemmeno questa l'intera verità, o l'unica possibile. Infatti Baudelaire, in una lettera del 1856 al suo amico Asselineau, così descrive le ospiti di un lupanare:

Ci sono schiave che vivono confinate in quelle catapecchie, talvolta decorate come dei caffè; infelici, tenute sotto la tutela più avara, che non possiedono nulla di proprio, neanche l'eccentrica tenuta che serve di condimento alla loro beltà.

Joris-Karl Huysmans - il nome è fiammingo, ma l'autore era nato a Parigi - nel suo *Marthe, histoire d'une fille* ha cercato d'immaginare le sensazioni di una prostituta che, coperta da una qualunque «eccentrica tenuta», va incontro al suo primo cliente in una di quelle case. Uscendo come da un sogno, la ragazza si trova irriconoscibile:

Il suo sguardo si schiarì e si vide, in un grande specchio dalla cornice di vetro, impudicamente prostrata su una panchetta, pettinata come per andare al ballo, le carni rese più sapide dai merletti intrisi di profumi forti. Guardava con stupore le sue braccia incipriate, le gambe rivestite di calze di seta cremisina, il seno sollevato e tremante, tutta l'esca conturbante delle sue carni.

Anche Edmond de Goncourt ha tentato, da una diversa prospettiva, una descrizione analoga:

Nel fondo, molto nel fondo, confuse, mescolate, strette le une alle altre, le donne erano raccolte intorno a una tavola in una sorta di cumulo piramidaleggiante e incerto. Dal grumo di carne nuda e di biancheria spuntavano di continuo delle dita che frugavano in un pacchetto di tabacco Maryland per arrotolare una sigaretta. A mano a mano che qualche cliente si sedeva, dal branco delle femmine si staccava una ragazza e canterellando, la vita stretta fra le mani, veniva a strofinarsi contro il nuovo arrivato lasciando penzolare, sul panno della sua uniforme, le sue nudità molli.

È la sua duttilità, cioè la possibilità di essere raccontato in tanti modi diversi sia dal punto di vista del cliente sia da quello delle ospiti, che ha fatto del postribolo uno dei luoghi più frequentati a cavallo di due secoli dalla narrativa basso-romantica. La casa di tolleranza ha rappresentato per decenni la faccia più nascosta, e un po' vergognosa, di quella sensualità che i costumi del tempo precludevano al matrimonio.

Già un secolo prima, nella sua *Modesta difesa delle case di piacere* (1724), Bernard de Mandeville aveva scritto senza mezzi termini: «Poiché il torrente della lascivia è troppo impetuoso perché gli si possa apertamente contrapporre la forza, vediamo di trovare un espediente per deviarlo con un sistema che impedisca il danno, visto che non riusciamo a impedire il reato».

La proposta di Mandeville, fundamentalmente ironica, non era priva di certe

pretese pratiche. Il romanzo breve di Werfel *Nella casa della gioia*, dal quale sono partito, è invece scopertamente nostalgico, gira intorno al ricordo che, nella complessiva «dignità» asburgica, anche il bordello aveva trovato una sua piccola, dignitosa, collocazione.

Questa doppia e antitetica visione delle case di tolleranza è rimasta costante per tutto il tempo in cui sono state in qualche modo regolamentate dallo Stato. La loro esistenza alludeva a una visione della prostituzione legata senza rimedio alla società ottocentesca, a una precisa concezione del piacere e della vita sessuale.

Tante volte, anche di recente, ci si è chiesti la ragione per la quale le case di tolleranza hanno esercitato presso gli intellettuali e gli artisti un così forte richiamo. Non si contano i film, i romanzi e le tele, per non citare i libri di memorie, che hanno come oggetto una casa di piacere. La ragione vera di un «favore» protrattosi per oltre un secolo sta nell'eccentricità di quei luoghi rispetto alla morale dominante, nel fatto di essere come sospesi a metà fra ordine e trasgressione, lecito e illecito.

Le case di piacere nelle quali lo storpio Toulouse-Lautrec dorme e dipinge o quelle in cui Guy de Maupassant fa agire le sue prostitute generose e patriottiche, per esempio *Boule de suif* (*Palla di sego*), le stamberghie cenciose di Kuprin o i salotti poco meno che borghesi di Werfel sono specchi che soddisfano i borghesi ma, nello stesso tempo, servono agli artisti per riflettere l'immagine conformista e ipocrita della borghesia dominante. In ogni paese in cui s'è affermata una forte borghesia, il tema del postribolo torna frequentemente nella pittura, nella letteratura, nel teatro e, quando ci sarà, nel cinema.

All'interno di questo tema, l'immagine della prostituta è di solito quella di una ragazza generosa e ingenua spinta sulla «via del vizio» da circostanze più forti di lei e, tuttavia, capace di conservare, dentro un corpo continuamente profanato, una visione quasi verginale del mondo e degli uomini. Da Dostoevskij a Dumas (e a Verdi), da Werfel a Baudelaire, da de Musset a Kuprin e a Louys, non c'è scrittore tentato dal sociale che abbia rinunciato a questa immagine idealizzata della «traviata».

Dal punto di vista narrativo, d'altra parte, il personaggio della prostituta è ricchissimo di risvolti: una «ragazza di quelle» può frequentare con uguale plausibilità ogni ambiente, può essere molto intelligente o molto stupida, buona e generosa o perfida e avara. Ma, soprattutto, il personaggio può essere giocato sull'ambiguità profonda del suo ruolo. La prostituta è la fredda dispensatrice del piacere altrui, una donna che simula un godimento che non prova (e la stessa voglia di simulare dipende in definitiva dal denaro), che assiste indifferente, gli occhi al soffitto o all'orologio, al ridicolo affanno dei suoi effimeri amanti.

Ambigua la prostituta, ambiguo l'ambiente nel quale esercita, vale a dire il postribolo. La vastità della documentazione letteraria consente di affermare che ogni scrittore o pittore o regista ha visto quei luoghi a suo modo. Gli scrittori naturalisti lo hanno dipinto come un inferno, quelli meno inclini alla denuncia come una bonaria occasione di ritrovo: un sigaro, una birra, quattro chiacchiere e poi forse, nemmeno sempre, quei dieci irragionevoli minuti in camera con una delle ragazze.

In questo breve saggio su un tema così importante per la narrativa europea non ho mai, di proposito, usato il termine «casino». La ragione è che «casino» è una

parola bellissima, piena di grazia, molto delicata. Nel Settecento si usava solo come diminutivo di «casa», per esempio nell'accezione «casino di caccia». Passando nel diminutivo dal femminile «casa» al maschile «casino», la parola acquistava una sua leggerezza che l'altro e più comune diminutivo, «casetta», non ha. Il rimando semantico di «casetta» s'indirizza più verso l'angustia piccolo-borghese che non verso la grazia di un padiglione isolato in mezzo a una radura. Lorenzo da Ponte fa dire a don Giovanni che sta cercando di sedurre Zerlina, nell'opera musicata da Mozart: «Vedi, quel casinetto è mio», con un diminutivo che qui diventa addirittura doppio.

Poi «casino» è diventato per sua disgrazia sinonimo di «bordello», e solo in questa accezione intere generazioni lo hanno adoperato. Il suo significato, però, è diventato anche metaforico, per cui si è cominciato a usarlo come sinonimo di confusione e fracasso, né finisce qui. Allontanando ancora di più il suo significato da quello originario, la parola si è trasformata nel linguaggio giovanile in una specie di avverbio: «Mi piace un casino», per dire «Mi piace moltissimo».

Recriminò? Non più di tanto. Certo, a me «casino» piace di più nel suo significato originario. Per esempio, il luogo adatto all'avventura notturna raccontata da Denon nel suo già citato *Point de lendemain* è, per l'appunto, un casino, o un casi-netto, che biancheggia appena lambito dalla luna in mezzo a un folto d'alberi. Ma sono ubbie.

La verità, come dice Tullio De Mauro, è che i padroni di una lingua sono gli utenti, i parlanti, i quali hanno il diritto di farne ciò che vogliono. Il casino, nel senso di casa di tolleranza, è stato il prodotto di un tempo e di una cultura entrambi scomparsi. I problemi con i quali abbiamo a che fare oggi sono diversi, riguardano l'aspetto sanitario, la criminalità, un osceno sfruttamento che ha fatto rivivere le modalità, ritenute scomparse per sempre, dello schiavismo.

Quando la lettura fa male

Leggere fa bene, ma può fare anche male, diciamo la verità. I libri sono come le medicine o come qualunque altro medium: vanno presi con cautela, con un grano di sale, soprattutto quando ci sono di mezzo strumenti mediatici nuovi. Nasce da qui, per esempio, la prudenza, che sempre consiglio ai più giovani, nell'uso di Internet.

La rete è piena di informazioni, la facilità di accesso alle notizie è tale che qualche volta io stesso clicco un motore di ricerca invece di muovermi dal tavolo per arrivare alla libreria a controllare un dato. Manovra pericolosa perché in genere si ignora chi abbia immesso in rete quell'informazione, quale attendibilità abbia, a quali eventuali controlli sia stata sottoposta. Con i libri questo non succede. In copertina figura il nome dell'autore, nei risvolti si trova qualche notizia su di lui. Lo stesso nome dell'editore è spesso una garanzia; poi ci possono essere apparati di supporto, per esempio una prefazione oppure una bibliografia. Insomma, chi legge è molto più protetto rispetto alle informazioni anonime che si trovano in rete. Naturalmente un adulto esperto non cade in certi tranelli, ma un ragazzo che debba fare una ricerca per la scuola può facilmente essere tratto in inganno.

La lettura nasconde, però, anche altri pericoli, oggi meno frequenti, una volta ricorrenti e insidiosi, celati nel corpo stesso del testo. Quando non esistevano né cinema né televisione né dvd, certe letture potevano portare a un vero stato di esaltazione, disorientare, far perdere addirittura il senno. È ciò che accade, per esempio, al nobilissimo cavaliere della Mancha, cioè don Chisciotte, come leggiamo in questa descrizione:

Bisogna dunque sapere che il detto gentiluomo, nei momenti che stava senza far nulla (che erano i più dell'anno), si dedicava a leggere i libri di cavalleria con tanta passione, con tanto gusto, che arrivò quasi a trascurare l'esercizio della caccia, nonché l'amministrazione della sua proprietà; e arrivò a tanto quella sua folle mania che vendette diverse staia di terra da semina per comprare romanzi cavallereschi da leggere, e in tal modo se ne portò in casa quanti più riuscì a procurarsene, e fra tutti, non ce n'erano altri che gli piacessero quanto quelli composti dal famoso Feliciano de Silva ... Insomma, tanto s'immerse nelle sue letture, che passava le notti a leggere da un crepuscolo all'altro, e le giornate dalla prima all'ultima luce; e così, dal poco dormire e il molto leggere gli s'inaridì il cervello in maniera che perdette il giudizio. La fantasia gli si empì di tutto quello che leggeva nei libri, sia d'incantamenti che di contese, battaglie, sfide, ferite, dichiarazioni, amori, tempeste ed altre impossibili assurdità; e gli si ficcò in testa a tal punto che tutta quella macchina d'immaginarie invenzioni che leggeva fossero verità, che per lui non c'era al mondo altra storia più certa.

C'è geniale ironia nelle pagine immortali di Cervantes. La scena in cui la governante, la nipote, il curato entrano nella biblioteca dell'esaltato gentiluomo per vedere di sottrargli quel pericoloso alimento della sua immaginazione e cercano di escogitare un qualche rimedio per curarlo è esilarante e piena di allusioni. Cervantes strizza continuamente l'occhio al lettore mentre fa agire e parlare i suoi personaggi. Per esempio, in questa esortazione della nipote al curato:

Li faccia bruciare come gli altri; perché non ci sarebbe proprio di che stupirsi se poi mio zio, una volta sanato dalla sua malattia cavalleresca, leggendo questi, si incapricciasse di diventare pastore e di andarsene pei boschi e prati suonando e cantando, o peggio ancora, poeta, che a quanto dicono è un'infermità incurabile e contagiosa.

La poesia vista come malattia incurabile e contagiosa è un colpo di gomito che il geniale Miguel assesta al lettore, invitandolo a sorridere con lui. Lo stesso accade con la sete d'avventure, risolta mandando il suo eroe ad assaltare dei mulini a vento in compagnia di un servo come Sancio. Una coppia geniale, incarnazione di opposti estremismi potremmo dire: l'allampanato cavaliere e il suo tondeggiante servo, uno con il suo magro e nervoso destriero Ronzinante e l'altro con il suo paziente ciuco; il primo invasato dall'ideale cavalleresco, il secondo incapace di staccarsi di un solo palmo dal terra terra del più volgare buon senso. Il «cavaliere dalla triste figura» in un momento di sincerità dice a Sancio: «Se un cavaliere errante diventa pazzo per qualche motivo, grazie tante! Il bello sta a impazzire senza motivo...».

Fa il paio con questa l'altra coppia immortale inventata da Lorenzo da Ponte per Mozart: l'altero e impenitente don Giovanni e il suo tremebondolo servo Leporello. Assassino il primo, capace però di sfidare il cielo e le tenebre, pavido l'altro che, una volta sprofondato all'inferno il suo padrone, chiude quel «dramma giocoso» con le parole che solo uno come lui potrebbe pronunciare: «E io me ne vado all'osteria / a cercar padron migliore».

Un altro celebre e immortale personaggio travolto dalla lettura è Emma Bovary, eroina del romanzo di Gustave Flaubert. La poverina - farà purtroppo, e in tutti i sensi, una brutta fine - è intristita dalla vita di provincia, dal matrimonio con il medico Charles, ottima persona, ma piuttosto noioso e soprattutto, agli occhi di lei, non abbastanza «romantico».

Anche Emma si concede le avventure dell'immaginazione prima di darsi a quelle della carne. Immersa nella sonnolenta provincia normanna, sogna il lusso, la gran vita, lo scintillio di Parigi, tutte le cose che non vede e non ha. Nei lunghi pomeriggi, mentre suo marito va in giro a visitare i pazienti, Emma legge disordinatamente romanzetti popolari dove eroine da quattro soldi vivono avventure che a lei paiono conturbanti, che la colmano di un'imprescritta inquietezza, di quell'intenerimento e quella malinconia che fanno sognare e struggere: dame perseguitate, foreste, segrete di un castello, giuramenti, bei cavalieri stretti in un attillato giustacuore di velluto, notti di trasognato ardore, addii strazianti, singhiozzi.

La suocera, quando si accorge di quale infatuazione l'abbia presa, corre alla biblioteca di Rouen e interrompe l'abbonamento sottoscritto da Emma, vittima di una

sindrome piuttosto diffusa e riscontrabile ancora oggi, *mutatis mutandis*, grazie agli sceneggiati della tv; succedeva del resto anche mezzo secolo fa, con i primi fotoromanzi:

«Adesso, invece, adoro le storie che si seguono tutto d'un fiato, che fanno paura. Detesto i personaggi comuni e i sentimenti moderati che si incontrano nella vita.» ...

Ma accadeva delle sue letture come dei suoi ricami che, incominciati, andavano a ingombrare l'armadio; essa li prendeva, li lasciava, passava ad altri ... Allora ricordò le eroine dei libri che aveva letto, e le legioni liriche di quelle adultere presero a cantare nella sua memoria con voci di sorelle che l'ammaliavano ... Quanta quiete, a quel tempo ... Come desiderava gli ineffabili sentimenti d'amore che, dai libri, cercava di immaginare.

Al suo apparire - a puntate su «La Revue de Paris» nel 1856 - il romanzo di Flaubert venne accusato di oscenità e portato in tribunale. La successiva assoluzione segnò l'inizio di un tale successo che dal nome della protagonista derivò addirittura un nuovo termine, «bovarismo», per indicare quella diffusa infelicità, quel disadattamento che una volta i libri erano capaci di provocare.

Del resto, Flaubert torna, variandolo, sul tema di fondo del suo *Madame Bovary*. Accade con gli straordinari personaggi di Bouvard e Pécuchet, la cui storia pone inquietanti interrogativi proprio su che cosa voglia dire e quale sia il possibile senso di leggere e scrivere.

I due fanno i copisti, svolgono un lavoro umile e grigio. Un giorno, grazie a un'eredità ricevuta dal signor Bouvard, possono finalmente ritirarsi in campagna per dedicarsi al sogno della loro vita: uno sperimentalismo totale che gli permetta di penetrare le segrete ragioni delle cose e, in ultima analisi, di dare al mondo un significato, forse addirittura di modificarlo. Sperimentano tutto: scienze, filosofia, religione, politica, tecniche. Si applicano a ognuna di queste discipline con dedizione furibonda, senza tuttavia venire mai a capo di nulla; pensano di accrescere il loro sapere e non si rendono conto che stanno solo rincorrendo dei luoghi comuni. Cosicché la loro delusione è totale come totale è il fallimento nelle ricerche che hanno tentato d'intraprendere. Pensano addirittura di farla finita, ma hanno una nuova illuminazione che si oppone a quella iniziale e, a suo modo, la completa: torneranno a fare i copisti, copieranno qualunque cosa nel tentativo disperato di dare al mondo almeno un ordine grafico, visto che non sono riusciti a scoprirne i misteri né tanto meno a modificarlo.

Flaubert cominciò a scrivere *Bouvard e Pécuchet* nel 1872, ma il romanzo sarà pubblicato incompiuto solo un anno dopo la sua morte, avvenuta nel 1880. Che cosa ha voluto dire il grande scrittore con questa narrazione eccentrica fino a diventare misteriosa? L'opera è quant'altre mai «aperta». Secondo un'interpretazione che condivido, egli alludeva al fatto che la stessa illusione di riuscire a tenere insieme il mondo grazie alla scrittura e all'opera d'arte era finita.

Si affaccia in queste pagine, sotto forma di amara commedia, la crisi del mondo contemporaneo, la stessa che all'inizio del XXI secolo è sotto i nostri occhi e i cui segni premonitori erano evidentemente già visibili da allora. Fra i tanti romanzi che

l'hanno anticipata prediligo quelli della *finis Austriae* e in particolare i due capolavori di Joseph Roth *La marcia di Radetzky* (1932) e *La cripta dei cappuccini* (1938). Quando lessi il primo associavo il nome del maresciallo Radetzky solo alle Cinque Giornate di Milano e, naturalmente, lo esecravo. Scoprii in quelle pagine quali altri richiami potesse evocare; del resto la celebre *Marcia* è ancora oggi quella che chiude festosamente i concerti di Capodanno dal Musikverein di Vienna, con tanto di accompagnamento ritmato da parte del pubblico.

Ma il romanzo sommo di quel ciclo resta *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. Il protagonista è Ulrich, una sorta di uomo ideale, dotato di ogni qualità, che tuttavia non sa né come né dove applicare poiché il mondo intorno a lui sta cadendo a pezzi. Basti pensare che una delle molle della vicenda è l'organizzazione di una spettacolare «Azione parallela» (Ulrich ne è il segretario), che dovrebbe celebrare i settantanni di regno dell'imperatore Francesco Giuseppe.

Il romanzo è in più volumi e il primo uscì solo nel 1930, quindi a guerra e impero ampiamente perduti e a imperatore abbondantemente morto. Questo sguardo dal futuro imprime all'intera vicenda, e all'Azione parallela in particolare, un significato fortemente ironico, addirittura beffardo. Seppure su un piano e con doti (anzi «qualità») molto diverse, anche Ulrich, come i più modesti Bouvard e Pécuchet, appartiene alla schiera di coloro che non riescono più a dare un significato al mondo. Non è una coincidenza, credo, se il romanzo di Flaubert come quello di Musil sono rimasti essi stessi incompiuti.

La conseguenza più drammatica che può derivare dalla lettura di una pagina è certamente quella che ci racconta Dante nel V canto *dell'Inferno* a proposito dell'amore proibito di Paolo e Francesca. Non a caso, è questo l'episodio più celebre dell'intera *Commedia* insieme, forse, a quello del conte Ugolino. Sono solo dodici versi che però racchiudono un intero romanzo. Esito a proporli subito, vorrei prima inquadrare la vicenda per chi non la ricordasse bene. Anzitutto un cenno alla storia, ai personaggi, all'interpretazione che Dante ne dà, anche se Francesco De Sanctis diceva che Dante andrebbe letto senza commenti e senza note. De Sanctis se lo poteva permettere, altri, me compreso, assai meno.

L'episodio del V canto è il solo dell'intero poema al cui centro è posto un amore carnale, per di più adulterino. È stato notato, fra l'altro, che la parola «amore» e il verbo «amare» variamente declinato compaiono nel complesso ben quattordici volte, undici delle quali solo in questo episodio. A scorno dei tanti bigotti di ieri e di oggi, il girone dei lussuriosi è fra gli infernali il meno orribile, quello in cui la pena è più lieve.

Quando Dante intravede una coppia teneramente allacciata nella folla dei dannati trasportati dalla «bufera infernal, che mai non resta», si rivolge a Virgilio per dirgli: «Poeta, volontieri / parlerei a quei due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento essere leggiери». Risponde il poeta: «Vedrai quando saranno / più presso a noi; e tu allor li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno». Infatti così avviene, come descritto nella meravigliosa terzina: «Quali colombe, dal disio chiamate, / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere dal voler portate».

È Francesca a fare il racconto del loro amore, e non resisto alla tentazione di

riportare questi pochi versi di autobiografia:

Siede la terra dove nata fui
sulla marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
Amor, ch'ai cor gentil ratto s'apprende,
prese costui della bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Francesca da Polenta, o «da Rimini», era in realtà nata a Ravenna. La sua famiglia, dovendo stringere alleanza con un'altra importante casata delle Romagne, i Malatesta, decide di maritarla a Gianciotto, uomo, a quel che sappiamo, sgradevole e deforme. Accade, però, che le nozze vengano celebrate per procura e che al matrimonio, al posto di Gianciotto, si presenti il fratello Paolo, giovane di bellissimo aspetto. Francesca, credendo che sia Paolo l'uomo che deve sposare o perché attratta dal suo aspetto gentile, se ne innamora.

Quando scopre la verità, la sua delusione è enorme e il tormento d'amore è acuito dal fatto di continuare a frequentare il giovane e avvenente cognato, possiamo immaginare con quali turbamenti. Un giorno, i due siedono (pericolosamente) l'uno accanto all'altra, intenti a leggere le avventure di Lancillotto e Ginevra. Come ha fatto osservare Gianfranco Contini, si tratta di un romanzone a forti tinte, un racconto popolare che poteva stare benissimo fra le mani di un'«intellettuale di provincia» come Francesca.

Nel ciclo di re Artù o della «Tavola rotonda» Lancillotto viene presentato come il più valoroso dei cavalieri. Quanto a Ginevra, è nientemeno che la sua regina, essendo la giovane e bellissima moglie dello stesso Artù. Anche in questo caso amore, e di quelli tanto tragici da essere, forse, causa della caduta di Camelot, la fortezza di Artù. Potrebbe non essere stato Lancillotto ad avere avuto parte attiva nella storia, è più probabile che sia stata Ginevra a ordire il tentativo di seduzione, avvenuto, fra l'altro, alla presenza di testimoni. In ogni caso si tratta di un amore esemplare, anche se adulterino, assunto a simbolo stesso dell'amor cortese medievale. Questo il quadro.

Paolo e Francesca sono dunque soli, intenti a leggere le avventure di altri due innamorati che si trovano più o meno nella loro stessa situazione non così infrequente, del resto, né nella letteratura né nella vita. Per esempio, accade qualcosa di simile ad Abelardo ed Eloisa, nei primi decenni del 1100. Pietro Abelardo, dotto professore di Notre-Dame, è salito in cattedra poco più che trentenne. Quando comincia la sua storia con Eloisa, lui ha trentanove anni, la sua allieva appena sedici: un'amante quasi bambina, anche se già con la fama di giovinetta sapientissima. Siedono per molto tempo vicini e anche in quel caso, come Abelardo stesso confessa, accade che:

Dinanzi ai libri aperti parlavamo più di amore che di filosofia, ed erano più i baci che le sentenze. Più ai seni che ai libri correvano le mani, e gli occhi riflettevano

l'incanto dell'amore più spesso che non si volgessero alla lettura del testo.

Per tornare a Paolo e Francesca, la genialità di Dante è già nella rappresentazione di quelle due storie che si rispecchiano l'una nell'altra. Un doppio amore, nel quale si può anche vedere, volendo, ciò che è stato definito il *coté feuilleton* della *Commedia*: un adulterio concluso con un doppio omicidio, che troverebbe anche oggi ampio risalto nelle cronache.

Allertato, pare, da un servo, Gianciotto, marito tradito, s'è infatti appostato, scopre i due amanti in flagranza e li trafigge uccidendoli, moglie e fratello.

Ed ecco i dodici versi in cui la parte finale della storia è riassunta:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

Esistono numerosi e magnifici commenti al V canto; mi limito a richiamare l'attenzione solo su due o tre elementi fra i più notevoli. Il primo è quell'incontro di sguardi a mano a mano che la lettura prosegue, e il pallore («scolorocci il viso») che si distende sui volti quando proprio la lettura porta Paolo e Francesca a scoprire l'affinità fra la loro vicenda e quella dei due antichi amanti.

C'è poi la controversa questione del «disiato riso» e dell'«esser baciato da cotanto amante». Nel caso di Lancialotto, dicevo, non sembra che le cose siano andate davvero come vengono descritte. Questa versione dei fatti - cioè che fu il cavaliere a baciare Ginevra - è stata giudicata più che altro una proiezione mentale di Francesca, la quale, quando racconta la vicenda a Dante, è ancora accesa dalla passione per Paolo e attribuisce a Lancialotto ciò che lei stessa ha desiderato.

Ancora, c'è lo struggente «la bocca mi baciò tutto tremante». Come Giulietta e Romeo, anche Paolo e Francesca sono giovanissimi, poco più che adolescenti. Il tremito di Paolo può essere attribuito alla tensione erotica del momento, io però preferisco pensare all'emozione di un giovanetto ancora alle prime esperienze, che sta per baciare una ragazza, giovane anch'essa, però sposata, dunque più esperta di lui e che, oltretutto, è anche sua cognata.

Infine, c'è la sublime reticenza finale («quel giorno più non vi leggemmo avante») dove tutto è detto senza che nulla venga detto. Il libro sfugge loro dalle mani, le bocche si uniscono, accade quel che deve accadere: sopraggiunge, di lì a poco, la morte.

Sorte ben peggiore Dante riserva a Gianciotto, l'assassino. Come rivela la stessa Francesca: «Caina attende chi a vita ci spense».

Quando la lettura fa bene

In una delle sue *Epistulae familiares*, Francesco Petrarca detta le condizioni che esige dal suo lettore. Dico «esige» perché questo è il tono, che definirei imperativo, né c'è da meravigliarsi. I libri costituivano la vera passione del poeta («*librorum avidum*»), sempre molto severo con tutti dal punto di vista professionale, a cominciare da se stesso. Per quel che riguarda i libri la sua volontà suona così:

Io voglio che il mio lettore, chiunque egli sia, pensi solo a me e non stia a pensare alle nozze della figlia, alla notte che ha passato con l'amante, alle trame dei suoi nemici, alla causa in tribunale, alla terra o ai soldi, e almeno mentre legge voglio che sia solo con me.

Mi piace moltissimo questa pretesa così «professionale» che, del resto, il poeta giustifica subito dopo, precisandone le ragioni:

Io non voglio che nello stesso tempo faccia i suoi affari e studi, non voglio che si impadronisca senza fatica di ciò che non senza fatica io ho scritto.

Sul fatto che la «conoscenza» costi comunque fatica quando si tratti sia di trasmetterla sia di apprenderla, vorrei raccontare una versione scherzosa del celebre episodio del serpente, di Eva e della mela nel paradiso terrestre, che un giorno mi raccontò il mio amico rabbino. Mi disse, dunque, il sant'uomo che il Signore del Tempo e dello Spazio, vedendo che Eva e quell'altro scervellato di Adamo pensavano che per acquisire la conoscenza bastasse mordere una mela colta dall'albero giusto, chiamò indignato l'arcangelo e gli ordinò: «Vedi quei due laggiù? Per favore toglimeli dai piedi. Va' e scaccia per sempre quei due scemi dall'Eden, non li voglio più vedere».

Nell'episodio, quindi, non ci sarebbe alcuna allusione al sesso o ad altri peccati. La cacciata sarebbe la semplice e meritata punizione per una stupidità senza rimedio. Infatti, eccoci quaggiù, ridotti come siamo. L'interpretazione è scherzosa, tipica di quell'umorismo ebraico che si caratterizza spesso per una notevole capacità autoironica. È probabile che il mito del paradiso perduto sia nato, piuttosto, da vicende o sentimenti molto più drammatici, che hanno a che fare con la nostra finitezza, l'umana presunzione, la consapevolezza della fine.

Per tornare a Petrarca, l'atteggiamento che il poeta esigeva dal suo lettore possiamo vederlo riflesso, direi «in controcampo», rubando un'espressione al cinema, in un lettore di eccezione, nonché autore fra i più geniali: Niccolò Machiavelli.

Siamo nel dicembre 1513, ser Niccolò, segretario fiorentino compromesso proprio a causa di quel segretariato al servizio del governo repubblicano della città, si trova a

malpartito con il ritorno dei Medici. È un uomo già oltre la quarantina, viene prima incarcerato poi confinato nella sua villa in un paesino vicino a San Casciano in Val di Pesa. Qui passa giornate forzatamente oziose, delle quali, però, approfitta per mettere mano ad alcuni dei suoi testi maggiori, compreso il suo capolavoro, *Il Principe*.

L'opera, prima nel mondo, svela la natura della politica, in qual modo, con quali strumenti, si possa perseguire l'utile e conquistare o mantenere il potere. Di tale lavoro, in corso o appena terminato, dà notizia al suo amico Francesco Vettori, che in quel momento è, come recita l'intestazione della missiva, «Magnifico ambasciadore fiorentino presso il Sommo Pontefice [si tratta di Leone X] suo Patrono e benefattore in Roma».

Per la prima volta, nel suo splendido italiano, Machiavelli espone una concezione che svincola l'attività politica dalle leggi morali. Il che non vuol dire, sia chiaro, che per il politico sia lecito intascare il denaro pubblico, vuol dire che la reale «virtù» d'un principe consiste nel tenere presente l'utilità generale dello Stato anche quando questa comporti il ricorso alla doppiezza, all'inganno e perfino al delitto. Sempre, però, avendo come fine supremo il bene dei sudditi. Gli uomini sono malvagi e avidi, dice Machiavelli con sacrosanta ragione; ecco perché i reggitori di un principato possono essere costretti, se vogliono operare nel mondo, ad allontanarsi dalla moralità corrente.

Molte altre cose dice il segretario, fondando con quel piccolo libro ogni posteriore scienza della politica. Una sopra tutte, per quel che ancora oggi ci interessa: che le divisioni hanno fatto la rovina dell'Italia, che la frammentazione in piccoli Stati, mentre in Europa si vanno formando le grandi monarchie nazionali, rischia di togliere alla penisola ogni possibilità di supremazia, che o l'Italia saprà ritrovare un'unità politica o sarà condannata al declino. Veda chi legge se il segretario non aveva colto già allora l'eterna radice del nostro problema. Infatti, l'Italia, che aveva primeggiato fra Quattro e Cinquecento nella finanza e nei commerci, riuscirà a comporre un'unità nazionale solo nella seconda metà dell'Ottocento, in un momento, cioè, di debolezza economica e culturale, che ne segnerà il successivo destino.

È l'ennesima digressione, lo so. In realtà ho richiamato Machiavelli per via della lettera a Francesco Vettori e a quella devo tornare, però chiedo ancora qualche riga. Prima vorrei dare un piccolo esempio della prosa con cui *Il Principe* è scritto, perché l'italiano di Machiavelli è quanto di più vicino io conosca alla mirabile concisione del latino. Le prime righe dell'opera ne offrono buona testimonianza:

Tutti gli stati, tutti e' dominii che hanno avuto et hanno imperio sopra gli uomini, sono stati e sono o repubbliche o principati. E' principati sono, o ereditarli, de' quali el sangue del loro signore ne sia suto lungo tempo principe, o e' sono nuovi. E' nuovi, o sono nuovi tutti, come fu Milano a Francesco Sforza, o sono come membri aggiunti allo stato ereditario del principe che li acquista, come è el regno di Napoli al re di Spagna. Sono questi dominii così acquistati, o consueti a vivere sotto uno principe, o usi a essere liberi; et acquistonsi o con le armi d'altri o con le proprie, o per fortuna o per virtù.

Ma torniamo alla lettera a Vettori. Siamo, come dicevo, nel dicembre 1513 e si può

immaginare quali fossero le condizioni materiali di vita di messer Niccolò in quel borgo sperduto. Quale freddo, quali disagi, quale povero cibo (come egli stesso scrive), quali umili compagnie e occupazioni, lui che aveva spirito vivace ed era amante della buona cucina e della compagnia femminile, senza escludere, all'occasione, quella maschile (il famoso «vizio fiorentino»).

Sempre a Vettori, in un'altra lettera, vedendolo attraversare un momento di tristezza e di astinenza, aveva rivolto questo scherzoso rimprovero: «Ambasciadore, voi ammalerete; e non mi pare che vi pigliate spasso alcuno; qui non ci è garzone, qui non sono femmine; che casa di cazzo è questa?». Dove si vede, fra l'altro, che la celebre espressione, oggi di uso così frequente, può accampare nobile e antica attestazione.

La lettera, dunque. Nel corpo centrale della missiva Machiavelli fa una specie di cronaca delle sue giornate, che risultano come divise in due parti. Vediamo la prima:

Transferiscomi poi in su la strada, nell'osteria; parlo con quelli che passano, dimando delle nuove de' paesi loro, intendo varie cose, e noto varii gusti e diverse fantasie d'uomini. Viene in questo mentre l'ora del desinare, dove con la mia brigata mi mangio di quelli cibi che questa povera villa e paululo patrimonio comporta. Mangiato che ho, ritorno nell'osteria: quivi è l'oste, per l'ordinario, un beccaio, un mugnaio, dua fornaciai. Con questi io m'ingagliofo per tutto dì giuocando a cricca, a tócce trach, e poi dove nascono mille contese e infiniti dispetti di parole ingiuriose; e il più delle volte si combatte un quattrino, e siamo sentiti non di manco gridare da San Casciano. Così, rinvolto entra questi pidocchi, traggio el cervello di muffa, e sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi.

Fine della prima parte in questa mia capziosa suddivisione, che ha il solo scopo di accrescere la sorpresa per le righe che seguono, poiché lì è l'essenza e, ai miei fini, lo scopo della citazione. Prosegue dunque il segretario:

Venuta la sera, mi ritorno in casa ed entro nel mio scrittoio; e in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto i panni reali e curiali; e rivestito condecendentemente, entro nelle antiche corti delli antiqui uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è mio e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia; sdimentico ogni affanno, non temo la povertà; non mi sbigottisce la morte.

Il racconto di questo rito fonda, a mio parere, una vera etica della lettura, ci introduce in un mondo «altro», riferisce di un incantamento, restituisce con forza straordinaria il trasferimento in una dimensione diversa da quella ordinaria: «non sento per quattro ore di tempo alcuna noia; sdimentico ogni affanno, non temo la povertà; non mi sbigottisce la morte». L'avvertenza del Petrarca, che metteva in guardia il suo lettore dicendogli: quando leggi le mie cose, non devi pensare alla notte con l'amante, alle trame dei nemici, a una causa in tribunale, alla terra o ai soldi,

Machiavelli la mette in pratica, rivelandosi anche lettore ideale: concentrato, serio, totale.

Fra le numerose osservazioni che questo brano straordinario suscita, mi preme far notare il modo in cui Machiavelli legge, così simile al nostro: è solo, in silenzio, seduto, immerso nella pagina in una luce, immagino, fioca, forse quella della tremolante fiamma d'una lucerna. Non è sempre stato così. Il modo in cui gli esseri umani hanno letto è molto cambiato nel corso dei secoli e quello ormai adottato dalla maggioranza di noi è relativamente recente. A parte le letture per dir così specializzate, come quella meditata della Torah o quella ripetitiva del breviario, i libri sono via via stati letti ora declamando, ora sussurrando, raramente nel totale silenzio.

Agostino d'Ippona, cioè sant'Agostino, rivela con sorpresa nelle sue *Confessioni* come leggesse il «dottore della Chiesa» sant'Ambrogio da Milano:

«Quando leggeva, gli occhi scorrevano lungo la pagina e la mente ne coglieva il senso, ma voce e lingua restavano immobili. Spesso, trovandosi lì -chiunque poteva entrare, e non si usava annunciargli l'arrivo di un visitatore -, lo vedevamo leggere così, in silenzio, mai in altro modo».

Questa maniera di leggere contraddiceva quella allora più usuale (siamo nel IV secolo) che consisteva nell'accompagnare la decifrazione delle parole e delle frasi biascicandole a mezza bocca, sicché entrando, per esempio, in una biblioteca si udiva «come un ronzio incessante di api».

Noi siamo abituati a dare a parole come «silenzio» e «solitudine» un significato di malinconia, negativo. Nel caso della lettura non è così, al contrario quel silenzio e quella solitudine segnano la condizione orgogliosa dell'essere umano solo con i suoi pensieri, capace di dimenticare per qualche ora «ogni affanno».

Elogi della lettura silenziosa se ne trovano, del resto, parecchi; uno, recente, è nel bel romanzo di Paul Auster *Follie di Brooklyn*, libro che fortemente consiglio. Dice il protagonista: «Leggere per me era evasione e conforto, era la mia consolazione, il mio stimolante preferito: leggere per il puro gusto della lettura, per il meraviglioso silenzio che ti circonda quando ascolti le parole di un autore riverberate dentro la tua testa».

Un altro aspetto della lettura è quello, molto controverso, del rapporto fra l'opera e il suo autore. Questione lungamente dibattuta e che non ha mai trovato una risposta davvero definitiva, anche perché molto probabilmente è impossibile trovarla. J.D. Salinger, nel suo celebre romanzo di «culto» *Il giovane Holden*, fa dire al protagonista:

I libri che mi piacciono di più sono quelli che almeno ogni tanto sono un po' da ridere. Leggo un sacco di classici, come *Il ritorno dell'indigeno* e via scorrendo, e mi piacciono, e leggo un sacco di libri di guerra e di gialli e via scorrendo, ma non è che mi lascino proprio senza fiato. Quelli che mi lasciano proprio senza fiato sono i libri che quando li hai finiti di leggere e tutto quel che segue vorresti che l'autore fosse un tuo amico per la pelle e poterlo chiamare al telefono tutte le volte che ti gira.

Il punto è proprio nelle parole finali: vorremmo davvero avere come amico, per la

pelle o no, un autore che amiamo? Non lo so, anzi non credo. Per spiegare questa diffidenza devo richiamare brevemente una famosa polemica originata nell'Ottocento da Charles-Augustin de Sainte-Beuve, poeta ma, in primo luogo, critico letterario. Il suo metodo dichiarato consisteva nell'analizzare un'opera soprattutto mettendola in relazione al suo autore.

«Tale l'albero, tale il frutto» soleva dire, ovvero: se non conosciamo bene chi ha scritto qualcosa, e come e perché, come potremo valutare ciò che ha scritto? Indicava così un metodo critico molto romantico in cui, avvalendosi di ogni possibile strumento, compresi quelli storici, si cercava di mettersi in sintonia con le inquietudini di un artista, la sua ispirazione profonda.

Sainte-Beuve era tanto convinto della bontà della sua intuizione che riteneva di poterla applicare non solo agli individui, ma anche ai gruppi umani e alle correnti letterarie.

Contro tale metodo si pronunciò Marcel Proust con una celebre opera che ha per titolo appunto *Contre Sainte-Beuve*. Che cosa obietta l'autore della *Recherche*? Sostiene che è assurdo tentare di giudicare l'opera di un poeta o di uno scrittore, filtrandola attraverso l'uomo che egli è o è stato. L'uomo è solo un uomo, e può addirittura ignorare il poeta che vive in lui. Chi osserva dall'esterno dev'essere in grado di scovare certe qualità nell'opera di un autore valutando, per conseguenza, quale valore dare all'autore stesso e, addirittura, quale dovrebbe essere il suo comportamento. Nelle parole di Proust, «*c'est notre raisonnement qui, dégageant de l'oeuvre du poète sa grandeur, dit: c'est un roi, et le voit roi, et voudrait qu'il se conduisît en roi*».

Nella mia esperienza, sono rimasto molte volte deluso dalla conoscenza diretta di un autore del quale avevo apprezzato l'opera. Tanto che spesso ho evitato di invitare uno scrittore in televisione nel timore che, comportandosi in modo inadatto, si danneggiasse da solo; avendo amato il suo libro, ho preferito chiamare qualcuno che parlasse in sua vece.

Una volta, a Londra, mi è pure capitato di essere invitato a un party dove, mi dissero, sarebbe stato presente anche Philip Roth, a mio giudizio il più grande scrittore vivente. Ho risposto che ero già impegnato per il timore che, conoscendolo di persona, l'uomo avrebbe potuto danneggiare l'immagine dello scrittore, tanto più in un'occasione come quella, in cui, con un bicchiere in mano e nel cicalcio generale, non si sa più bene che cosa dire dopo le prime frasi di rito.

E per concludere

Come sosteneva il già citato Edward Morgan Forster con pregnante pragmatismo anglosassone, il romanzo in fondo non è che il racconto d'una storia. Elaborata, certo, complessa, geniale a volte, piena di senso, un notevole aiuto a capire il mondo e i nostri simili, però sempre una storia, come le fiabe, come il racconto di una qualunque persona che una sera, a cena con gli amici, cominci a dire: «Sapete che cosa mi è successo? State a sentire...». Da questo punto di vista, prosegue lo scrittore inglese, il romanzo possiamo addirittura farlo risalire alla preistoria dell'umanità:

Il racconto è immensamente vecchio: risale all'epoca neolitica, forse alla paleolitica. Già l'uomo di Neandertal ascoltava racconti, a giudicare dalla forma del suo cranio. L'uditorio primitivo era un uditorio di teste scarruffate, a bocca spalancata intorno a un falò da campo, stanche della lotta contro i mammut o i rinoceronti lanosi, e tenute sveglie soltanto dalla suspense. E poi, che sarebbe successo? Il romanziere continuava la sua tiritera, e non appena l'uditorio indovinava che cosa sarebbe successo in seguito, si addormentava o lo uccideva.

Nell'uditorio primitivo, se lo stregone non riusciva a incantare il pubblico, rischiava di essere finito a randellate dagli ascoltatori irati o delusi. Lo scrittore dei nostri giorni rischia al massimo di vendere poco, il che può provocare un certo dolore, ma di fronte al randello diventa una trascurabile inezia. Insisto sul romanzo perché questo genere resta ancora oggi il più adatto a esprimere, attraverso una narrazione, sentimenti e vicende complesse.

Fra i libri, però, c'è di tutto, non solo romanzi. Ogni tanto incontro dei tipi bizzarri, che dicono senza arrossire: «No, a me i libri non interessano». È il reciproco di quelli che affermano, intenerendosi: «Io amo tutti gli animali». Domanda: anche le piattole? anche i cobra? E i virus, a loro modo, non sono anch'essi animali? Dire: «I libri non m'interessano», a meno che non si tratti di analfabeti, è come dire: «Non m'interessano i computer». Libri e computer sono strumenti neutri, sta a noi scovare quelli che fanno al caso nostro, scegliere quelli adatti agli interessi, al gusto, alle esigenze nostre. Soprattutto riempirli, libri e computer, di contenuti nostri.

Lo scrittore Giuseppe Pontiggia, troppo presto scomparso, diceva: «Dobbiamo difendere la lettura come esperienza che non coltiva l'ideale della rapidità, ma della ricchezza, della profondità, della durata. Una lettura concentrata, amante degli indugi, dei ritorni su di sé, aperta più che alle scorciatoie, ai cambiamenti di andatura che assecondano i ritmi alterni della mente e vi imprimono le emozioni e le acquisizioni». Parole preziose, un'altra piccola tessera da aggiungere a quell'etica della lettura che ho cercato di suggerire in queste pagine.

La vita contemporanea, all'apparenza così piena di luce (in tutti i sensi), contiene in realtà vaste zone d'ombra, dove solo la letteratura e le arti sono in grado di penetrare;

sicuramente non riusciranno a illuminarla per intero, tanto meno potranno cambiarne il connotato, ma possono aiutarci a percepirne l'estensione e la complessità, il che sarebbe già un risultato notevole.

Ci si è posti tante volte la domanda se l'arte, la letteratura in particolare, sia in grado di cambiare il mondo. Mi pare che la risposta debba essere decisamente negativa. La letteratura non ha messaggi né valori morali da proporre, e quando ne ha, si tratta in genere di cattiva letteratura. Il suo solo compito è di rappresentare la contraddittoria e-sperienza del tutto e del nulla della vita, del suo valore e della sua assurdità. La letteratura, i libri che la compongono si limitano insomma a fornire un quadro, sta al lettore trarne, se ne ha la voglia e la possibilità, qualche deduzione che lo riguardi.

Chiudendo questo breve testo ho il rammarico di aver potuto ricordare solo una minima parte degli scrittori e dei libri che in tutti questi anni ho amato e ai quali devo quel poco che sono riuscito ad apprendere. Non provo nemmeno ad aggiungere qualche nome perché diventerebbe stupida e ingiustificata ogni dimenticanza. Sono di certo numerosi, e a tutti devo molto.

I libri sono, come ho già detto, uno strumento naturalmente democratico, dunque la loro lettura è, al limite, anche un esercizio di cittadinanza. Per quanto mi riguarda, sono serviti a farmi uscire dalla condizione provinciale di un adolescente cresciuto in anni difficili e in un paese come il nostro dove, per le cause complicate che tutti sappiamo, i libri sono spesso stati considerati con diffidenza.

Anche per questo mi congedo trascrivendo uno dei tre o quattro sonetti che il geniale Giuseppe Gioachino Belli, da me venerato, ha dedicato ai libri e al leggere. Il poeta vede la lettura, come tutta la realtà che racconta, con l'ottica «plebea» che ha scelto come punto prospettico dei suoi 2279 sonetti. Scrive, infatti, nell'introduzione della sua opera: «Non casta, non pia talvolta, sebbene devota e superstiziosa, apparirà la materia e la forma: ma il popolo è questo; e questo io ricopio, non per proporre un modello ma sì per dare un'immagine fedele di cosa già esistente e, più, abbandonata senza miglioramento».

Belli fa parlare la terribile plebe di Roma, derelitta, lasciata ai suoi istinti, in una condizione di abbandono totale negli anni del dominio pontificio. Da grande poeta qual era ne ritrae con poderoso realismo ogni aspetto, compresa la diffidenza e il dileggio nei confronti dei libri.

Il sonetto che riporto (20 marzo 1834) s'intitola *Er mercato de piazza Navona*; ne ho alleggerito alquanto la grafia, dato che il Belli mimava scrupolosamente nello scrivere il dialetto romanesco, volendo «dal valore dei segni cognitivi riprodurre gli incogniti suoni»:

Ch'er mercordi a mercato, gente mie,
Ce siino ferravecchi e scatolari,
Rigattieri, spazzini, bicchierari,
Stracciaroli e tant'antre marcanzie,

Nun c'è gnente da di. Ma ste scanzie
Da libri, e sti libracci, e sti librari,

Che ce vienghen'a fa? Cosa c'impari
Da tanti libri e tante librerie?

Tu pija un libro a panza vota, e doppo
Che l'hai tenuto pe quarc'ora in mano,
Dimme s'hai fame o s'hai magnato troppo.

Che predicava a la Missione er prete?
«Li libri nun so robba da cristiano:
Fiji, pe' carità, nun li leggete.»

Foss'anche solo per questo, varrebbe la pena di leggere.